# L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire



ADMINISTRATION ET RÉDACTION :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202.. — R. C. Seine 7.432. — R. P. Seine C. A. 4.615

2e ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1950

# SOMMAIRE

## PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE



## DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

# L'Information Littéraire

2e ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1950

Ont collaboré à ce numéro :

A. ADAM, Professeur à la Faculté des Lettres de Lille. — J. BEAUJEU, Chargé de cours à la Faculté des Letttres de Lille. — P.-G. CASTEX, Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de Lille. — J. DESJARDINS, Inspecteur général de l'Instruction publique. — J. DUVAL, Inspecteur général de l'Instruction publique. — P. GRIMAL, Professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux. — J. HUMBERT, Professeur à la Faculté des Lettres de Lille. — F. ROBERT, Professeur à la Faculté des Lettres de Rennes. R.-L. WAGNER, Professeur à la Sorbonne

Prix de l'abonnement : France, **700 fr.;** Étranger, **900 fr.;** le numéro, **175 fr.**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

PREMIÈRE PARTIE

# DOCUMENTATION GÉNÉRALE

## Sur la première époque de Corneille

En mettant au programme de l'agrégation de 1950 les œuvres de Corneille jusqu'à *Polyeucte*, on peut imaginer que les jurys ont voulu tout spécialement attirer l'attention sur un auteur et sur une œuvre dont l'érudition récente a renouvelé l'image. Je ne pense pas ici aux ouvrages de certains « essayistes » qui avec plus ou moins de talent, d'exactitude ou de verve, ont réussi depuis une vingtaine d'années à rajeunir le culte de Corneille, à lui donner une nouvelle vie, à lui gagner de nouveaux fidèles. Ce n'est pas de ce côté qu'il importe de se tourner. On risque trop d'y trouver des faits inexacts, des propositions aventurées, ou pis encore d'orgueilleuses théories qui n'ont aucun appui dans la réalité de l'histoire. Le monumental ouvrage de M. H.-C. Lancaster, par la masse des faits mis à jour, par l'objectivité de ses analyses, fournit à nos réflexions la plus riche et la plus sûre matière, et nous invite, lorsqu'il s'agit de Corneille, à une révision générale de nos idées.

Comprenons tout d'abord qu'il existe, en 1630, et en France, deux littératures et deux publics. Une littérature romanesque, qui séduit les jeunes gens, les femmes, la société mondaine. Et une littérature d'inspiration antique, qui est l'apanage des « doctes ». La première est moderne, et même moderniste. La seconde reste fixée dans l'admiration des Anciens. Jusqu'à une date récente, on n'a voulu voir dans la première qu'une aberration du goût. On sait maintenant qu'elle était la littérature vivante, la seule vivante en un monde qui s'éloignait très rapidement de l'humanisme du siècle précédent, la seule qui fût l'expression de son époque, et qu'elle peut se glorifier d'avoir inspiré bien des œuvres extrêmement savoureuses. Pour ne parler ici que du théâtre, nul ne songerait plus à dédaigner les *Bergeries* de Racan ou la *Sylvie* de Mairet.

Cette observation se révèle de toute première importance lorsqu'en lisant les premières préfaces de Corneille, on constate qu'il fut, à ses débuts, un moderniste, partisan d'une formule moderne d'art dramatique. Ces préfaces, si mal, si timidement commentées au XIX[e] siècle, apparaissent aujourd'hui dans une lumière toute nouvelle, lorsqu'on les replace dans leur contexte, au milieu des autres manifestes, si nombreux alors, ceux de Mairet, de Scudéry, de Mareschal, de Rayssiguier, et de tant d'autres, si on les rapproche aussi des déclarations modernistes de Théophile, de Saint-Amant, de Gomberville en ses débuts, si l'on songe enfin que le premier protecteur de Corneille à Paris fut le marquis de Liancourt, cet ancien ami de Théophile, chez qui se rencontraient précisément, avec Corneille, Saint-Amant et Gomberville. Le classicisme de Corneille apparaît ainsi, non pas certes comme un élément adventice et secondaire de son génie, mais du moins comme un effort pour orienter son œuvre dans une direction qu'il n'avait pas d'abord choisie.

C'est ce qui nous explique *Clitandre*. C'est ce qui éclaire le sujet du *Cid*. Nous comprenons mieux maintenant à quel point le premier des chefs-d'œuvre cornéliens se relie à la littérature romanesque. Nous comprenons qu'il n'est pas une vraie tragédie, mais bien une tragi-comédie. Non pas parce que son dénoûment est heureux — celui de *Cinna* ne l'est-il pas tout autant ? — mais parce qu'il s'inspire d'une œuvre littéraire moderne et romane, parce qu'il développe un thème et des situations que le roman et le théâtre avaient cent fois utilisés, parce que son héros est un cavalier, parce que l'héroïsme et l'amour y sont traités comme ils l'étaient couramment dans la littérature romanesque.

De l'histoire mieux connue de notre théâtre vers 1630 se dégage une autre conclusion. C'est que le progrès de l'art dramatique, de *Pyrame et Thisbé* à *Horace*, a été un progrès tout « prag-

matique », c'est-à-dire qu'il a été le produit, non pas d'une théorie littéraire, mais d'une expérience. On ne saurait assez insister sur cette vue. Jusqu'à une époque récente on attribuait à Aristote le mérite d'avoir introduit sur la scène française l'unité, la concentration, l'ordre. Récemment encore, l'important ouvrage de M. René Bray s'appliquait à démontrer l'influence des théoriciens italiens, c'est-à-dire l'influence, indirecte cette fois, d'Aristote. On sait maintenant que nos auteurs ont fait faire à l'art dramatique des progrès décisifs, non pas en s'inspirant d'ouvrages théoriques, mais à force de tâtonnements et d'essais heureux ou malheureux. La tragi-comédie est tout mouvement. Il leur faut donc découvrir, et peu à peu ils découvrent les exigences du mouvement dramatique : la continuité et la rapidité. Ils apprennent à nouer et à dénouer une situation, ils acquièrent le sens de la scène à faire. Ils se dégagent de la tragédie lyrique ou oratoire du XVIe siècle, à laquelle Théophile était resté attaché dans *Pyrame et Thisbé.* La jeune école de Du Ryer, Auvray, Rayssiguier, Mareschal et Pichou a joué ici, entre 1625 et 1630, un rôle essentiel d'initiation, et lorsque Corneille commence d'écrire, il existe un auteur dramatique dont la maîtrise technique est à peu près parfaite : Mairet.

Ces constatations, d'ordre strictement historique, entraînent à des conclusions importantes dans le domaine de la critique. On est amené à distinguer en effet, dans la technique de la tragédie, deux ordres de traits jusqu'ici confondus. Lorsque Corneille enferme l'action dans des limites étroites, il obéit aux exigences des doctes. Ce sont elles qui imposent à Rodrigue ce rythme invraisemblable de duels, de batailles et de conflits intérieurs. Ce sont elles qui obligent le roi Tulle à se déplacer pour juger chez lui le jeune Horace. Ce sont elles qui rendent inévitables — comme l'abbé Ogier l'avait dénoncé en 1628 — les confidents ennuyeux, et les messagers, et leurs récits. Mais il est absolument inexact d'attribuer à cette esthétique classique le souci de concentration si nettement marqué dans le *Cid,* et qui s'écarte de façon si curieuse de l'œuvre espagnole qui l'inspirait. Ce n'est pas Aristote, c'est Du Ryer, c'est Mairet, c'est toute la tragi-comédie, depuis dix ans, qui a appris à Corneille qu'il ne fallait pas porter à la scène les frères de Rodrigue, parce qu'ils auraient dispersé et donc affaibli l'attention. C'est la même influence, la même expérience plutôt, qui l'a décidé à écarter, dans l'œuvre de Guillén de Castro, tant de scènes pittoresques, curieuses, dramatiques, mais que le public parisien n'aurait pas supportées, parce qu'il était impatient de voir se dérouler la seule action qui l'occupât, les amours contrariées de Chimène et de Rodrigue. Toute étude de l'esthétique classique devra désormais isoler fortement les exigences proprement aristotéliciennes imposées par les doctes, et les leçons techniques qu'avait apportées la tragi-comédie de 1625 à 1635. Corneille a obéi aux premières à partir d'*Horace.* Il n'avait pas attendu jusque-là pour profiter des secondes.

Enfin l'une des révélations les plus importantes que nous apporte l'histoire mieux connue de cette époque, c'est le caractère de conquête qu'a revêtu la diffusion des principes aristotéliciens. Conquête progressive, qui gagne successivement les genres dramatiques. Conquête d'abord limitée et qui ne s'étend que par étapes. Conquête voulue d'abord par une équipe restreinte, mais qui, en un petit nombre d'années, réussit à s'imposer aux auteurs et au public, en dépit d'une tenace résistance des uns et surtout de l'autre. Nous savons maintenant que la théorie des unités fut d'abord appliquée à la pastorale, et qu'elle le fut, non pas du tout pour servir la cause d'Aristote, mais parce que les beaux esprits de Paris avaient été profondément frappés par la beauté des pastorales régulières d'Italie, par celle notamment de l'*Aminta* et du *Pastor Fido.* Puis nous assistons au progrès des « règles ». La *Silvanire* de Mairet en 1631 est la première pastorale régulière. Presque aussitôt, Corneille écrit *Clitandre,* qui pèche contre toutes les règles d'une saine technique, mais qui n'en est pas moins une tragi-comédie régulière — la première — puisque les unités de lieu et de temps y sont observées. Enfin aux jours gras de 1634, Rotrou fit jouer la première tragédie régulière, *Hercule mourant.*

C'est que, cette fois, des raisons systématiques, des considérations de doctrine abstraite avaient joué. A côté des hommes de théâtre que préoccupaient avant tout la rapidité et la concentration de l'action, d'autres étaient intervenus, qui prétendaient renouer la tradition des Grecs, des Romains et de la Renaissance italienne, qui volontairement s'opposaient à la formation d'un art dramatique moderne. Le plus actif, le plus influent de ces théoriciens, nous le connaissons bien. C'est Chapelain. L'Académie Française, dominée par lui, préconisera, contre les erreurs du « peuple », la tragédie à l'antique, la tragédie des doctes. Faut-il rappeler que parmi ces erreurs du peuple, l'excellent Chapelain rangea un jour le triomphe du *Cid ?*

L'histoire de Corneille jusqu'à *Polyeucte,* c'est l'histoire de ses attitudes successives en face de cette conquête classique, de cette exigence doctrinaire, d'une tyrannie à laquelle il lui fut impossible d'échapper. On étudiera avec fruit l'évolution de l'écrivain dans les plus anciennes de ses préfaces. On remarquera le ton cavalier qu'il adopte. S'il observe les règles dans *Clitandre,* ce n'est pas par zèle. C'est parce que l'idée lui a souri et qu'il a vu là une sorte de gageure à

relever. Car il est alors moderniste et c'est avec désinvolture qu'il parle des Anciens. Deux ans plus tard, il sent bien que le parti des Classiques gagne sans cesse du terrain. Il adopte donc un ton moins tranchant, mais il n'en refuse pas moins d'y adhérer. On épouse difficilement, dit-il, des opinions si vieilles, et des six pièces qu'il a jusqu'ici données au public, il fait observer qu'il en a écrit trois dans les règles et qu'il a gardé dans les trois autres les privilèges de la vieille liberté.

En fait, il se laisse peu à peu gagner, et l'étude de ses comédies fait apparaître un progrès continu dans l'observation des règles. De même quand il écrit *Médée,* il se conforme à la discipline dont Rotrou avait, dans *Hercule mourant,* donné le premier exemple. De même encore dans le *Cid.* Comment a-t-on pu écrire que Corneille avait mal observé les unités dans son premier chef-d'œuvre ? La comparaison maintenant possible avec les tragi-comédies régulières et les tragédies contemporaines prouve que tout le monde alors comprenait les unités de la même façon que Corneille. L'unité de lieu englobait les divers points d'une ville, d'une forêt ou d'une petite île. L'unité de temps admettait fort bien qu'une nuit séparât le début et la fin de l'action dramatique. C'était la pratique constante des pastorales régulières d'Italie, et puisque les unités avaient fait irruption chez nous par la voie de la pastorale, on ne s'étonnera pas de trouver dans le *Cid* l'observation des mêmes règles qui avaient présidé à la composition de l'*Aminta.*

Mais il y a loin de là au classicisme strict d'*Horace,* de *Cinna* et de *Polyeucte.* C'est qu'il y a eu, entre le *Cid* et *Horace,* une véritable coupure. Corneille, pendant trois ans, garde le silence. La querelle du *Cid,* l'attitude de Richelieu, le jugement sévère de l'Académie l'ont découragé d'abord, puis l'ont amené à réfléchir. Lorsqu'il sort enfin de son silence, c'est un nouveau Corneille qui se révèle, un Corneille soumis aux exigences des doctes, un Corneille classique.

Parce qu'il écrit alors ses plus hauts chefs-d'œuvre, la critique orthodoxe a célébré la fécondité des principes auxquels Corneille s'était enfin rallié. Et parce qu'il se dégage de la littérature romanesque, l'on a conclu qu'il s'était fixé dans un monde idéal de héros surhumains, lucides, forts et parfaits. Ce sont là pourtant des vues que l'on ne saurait plus maintenir aujourd'hui.

Il est exact que Corneille, en écrivant *Horace* pour les doctes, prend son appui sur une doctrine de très haute tenue. A travers les polémiques confuses qui se déroulaient depuis 1628, on discerne avec plus ou moins de clarté que le parti des Classiques prêchait ce qu'on pourrait appeler une esthétique de l'unité, tandis que les modernes se faisaient les avocats d'une esthétique de la diversité. Le problème, mal discerné ou mal dégagé par beaucoup, l'avait été, en termes lumineux et décisifs, par Descartes. Il l'avait été aussi par Vion d'Alibray. La tragi-comédie valait par le déroulement chatoyant de scènes pathétiques. La tragédie, telle que la concevait Chapelain, développait une action strictement concentrée. En acceptant cette lourde discipline Corneille allait donc contraindre son inspiration, lui imposer ce dépouillement sans lequel il n'est pas d'authentique chef-d'œuvre. Désormais la tragédie cornélienne se présentera comme un tout, comme un bloc massif et sans fissure, où chaque personnage, chaque péripétie, chaque vers n'auront de sens que dans leur relation à l'ensemble. Quelques tâtonnements, que l'on devine encore dans *Horace,* disparaîtront à partir de *Cinna.*

D'autre part la tragi-comédie avait eu trop souvent recours à des moyens faciles. Les auteurs n'avaient que trop bien appris l'art de la scène à faire. Ils en abusaient. Plus exactement ils en mésusaient. Le pathétique jaillissait trop souvent chez eux non du choc des passions, mais de situations violentes, de procédés matériels et grossiers : captifs chargés de chaînes, combats singuliers, héroïnes pâmées. Rien de tout cela ne pouvait subsister dans la tragédie régulière. Les doctes n'admettaient d'autre source du pathétique que le développement des passions et le heurt des plus hauts intérêts de la politique et de la morale. Lorsque Corneille portera sur la scène les conflits de la famille et de la Raison d'Etat, de celle-ci et de l'humanité, de l'amour terrestre et de l'amour divin, il fera sans doute beaucoup plus que Chapelain ne lui demandait. Mais enfin ce sont les contraintes des doctes qui l'avaient jeté sur ce chemin de la grandeur.

Mais Corneille n'avait pas attendu les *Sentiments de l'Académie* pour méditer sur ces perspectives de son art. En 1634 déjà, dans la préface de la *Veuve,* il avait observé que les beautés de la tragi-comédie libre s'obtenaient « à trop bon marché » et que cela sentait un peu trop son laisser-aller ou, comme il disait, « son abandon », messéant, ajoutait-il, à toute sorte de poème et particulièrement au poème dramatique. A un moment donc où les unités de lieu et de temps le laissaient fort indifférent, il avait compris la nécessité de la contrainte, et que les beautés de l'art ne peuvent jamais s'obtenir « à bon marché ».

Et surtout il existe entre les doctes et Corneille un désaccord fondamental. Chapelain et plus encore d'Aubignac subordonnent l'œuvre dramatique au vraisemblable. Il ne suffit pas que l'action se déroule en un jour et en un lieu unique. A cette exigence formelle ils en ajoutent une autre. qui va au fond même de leur doctrine littéraire. La tragédie doit être vraisemblable.

Les critiques du XIXe siècle n'ont peut-être pas toujours compris de façon exacte ce que leurs devanciers de 1640 entendaient par là. Que n'ont-ils lu, par exemple, la curieuse définition que donnait du vraisemblable Le Vayer de Boutigny dans la préface de son roman de *Mithridate*. L'histoire, disait-il, mêle le bien et le mal, montre le vice triomphant, le hasard plus puissant que le calcul. Le roman honore la vertu, et soumet la fortune à la raison. L'histoire a pour domaine le vrai, le roman a pour matière le vraisemblable. De même, enseigne maintenant d'Aubignac, la tragédie doit être vraisemblable. C'est-à-dire qu'elle doit se conformer à la raison et aux convenances, éviter tout ce qui peut paraître fortuit, indécent ou brutal.

S'il avait adopté ces vues, Corneille n'aurait pas écrit le IVe acte d'*Horace*, et Camille se serait suicidée en se jetant sur l'épée de son frère. Il n'est pas certain qu'il aurait créé le personnage d'Emilie, mais à coup sûr il n'aurait pas donné à notre pays *Polyeucte*, il n'aurait pas mis face à face Pauline et Sévère, il n'aurait pas décrit les lâches hésitations de Félix, il n'aurait pas imaginé que Polyeucte pût avant de mourir conseiller à sa femme de se remarier.

Ce conflit entre Corneille et les théoriciens, latent jusqu'à *Rodogune*, va paraître au grand jour à partir de 1644. Corneille tourne le dos à une doctrine qui justifie La Calprenède. Contre les sectateurs d'Aristote il fait appel à ce même Aristote. Il rappelle la vraie doctrine de ce grand homme, et qu'à côté du vraisemblable, l'auteur de la *Poétique* avait reconnu l'existence légitime du nécessaire. C'est-à-dire de ce qui n'est pas vraisemblable, de ce qui heurte notre goût, nos idées morales, notre raison, mais qui s'impose à nous par ce seul fait qu'il a réellement existé. Il n'est pas vraisemblable que Médée ait tué ses enfants. L'histoire nous apprend qu'elle les a tués. Voilà qui est nécessaire.

C'est ainsi que Corneille en viendra à soutenir que les grands sujets « doivent toujours aller au delà du vraisemblable ». Cette phrase a inspiré à des générations de critiques de beaux mouvements d'étonnement et de douleur. Ils ne voyaient pas que le vraisemblable rejeté par Corneille, c'était ce réel affadi, domestiqué, soumis aux exigences de la mode et des convenances, tel que nous le retrouvons dans les romans de La Calprenède ou de Georges de Scudéry. Ils ne comprenaient pas qu'en le dédaignant, Corneille affirmait non pas un goût regrettable pour l'outrance et les intrigues surchargées, mais le droit pour l'artiste de peindre des héros forts, des passions effrénées, des situations pathétiques : ces héros, ces passions, ces situations dont l'histoire abonde, et que la réalité offre en foule à ceux qui savent voir, à un Shakespeare comme à un Balzac.

C'est dire qu'on ne saurait plus conserver la notion du héros cornélien telle que Gustave Lanson l'avait décrite avec tant de vigueur. Ce maître de l'histoire littéraire, qui nous a donné une méthode et d'admirables exemples, et dont le sérieux, la loyauté intellectuelle font mieux apparaître en son vrai jour la prétentieuse inconsistance d'attitudes plus récentes, n'en a pas moins été égaré, sur ce point particulier, par une tradition qu'il croyait respectable parce qu'elle était ancienne. Depuis Racine, depuis La Bruyère, il était entendu que les personnages de Corneille étaient invraisemblables, pures créations de l'artifice ou d'un impossible idéal.

Nous savons aujourd'hui que ce n'est pas vrai. Et sans doute n'allons-nous pas chercher dans les chroniques de l'époque l'explication des tragédies de Corneille. Quoi qu'en dise une édition récente de *Clitandre*, nous ne pouvons plus retenir l'ingénieuse hypothèse qui voulait y découvrir une allusion à l'affaire du maréchal de Marillac. Nous ne cherchons plus, avec Van Roosbroeck, à deviner dans le rôle de Chimène des traits qui concernent Anne d'Autriche. Tout rapprochement entre *Cinna* et les troubles de Normandie nous laisse indifférents. Mais ce qui reste, c'est la vérité générale de l'œuvre cornélienne, c'est la réalité de ces héros et de ces situations. Il y a, dans la France de 1640, des âmes déchirées comme Sabine ou Camille, des jeunes gens fanatiques comme Horace, des conspirateurs comme Cinna. Cette saine dureté des héros de Corneille, c'est la dureté d'une génération tout éprise de grandeur. Grandeur de la nation, appelée à l'hégémonie européenne. Grandeur morale, car cette France de Richelieu ne voit de vertu que dans l'honneur, la fierté, un légitime orgueil. Le héros cornélien n'est pas un être raisonnable qui lutte pour l'accomplissement d'un devoir. C'est un être passionné qui s'engage tout entier pour affirmer, et défendre, et illustrer les privilèges de son sang, les droits de sa force, les exigences sacrées d'une passion souvent criminelle, mais grandiose toujours. Faut-il en dire davantage, et ne devient-il pas évident que le héros cornélien, ainsi compris, répond à toutes sortes de pressentiments et d'attentes de notre monde, rejoint notre temps par-dessus trois siècles de morale conformiste et raisonnable, donne à une humanité qui ne trouve plus de règle hors d'elle-même la leçon d'un héroïsme qui n'a d'autre fondement et d'autre justification que sa propre volonté, sa pureté, son élan ?

A. Adam.

# Quelques remarques sur la versification de Verlaine dans Sagesse [1]

## II. — LE RYTHME

La poésie est toujours rythme aussi, en même temps que son; et, si la versification de Verlaine dans *Sagesse* est si remarquable, c'est à la science prodigieuse du rythme qu'elle le doit.

Il faut ici, pour tout ce qui suit, rappeler une règle importante : la syllabe finale muette non élidée qui termine un élément rythmique compte pour l'oreille, et par conséquent pour l'équilibre du vers, non pas avec l'élément dont elle fait graphiquement partie, mais avec l'élément qui suit :

Soit, par exemple, le début d'*Athalie :*

| | |
|---|---|
| *Oui, je **viens** dans son **tem**(ple) adorer l'**Eternel**;* | 3 (1 + 2) + 3 + 3 + 3 |
| *Je **viens**, selon l'usag(e) antiqu(e) et solennel,* | 2 + 4 + 2 + 4 |
| ***Célébrer** \| avec **vous** \| la fameu\|(se) journée* | 3 + 3 + 3 + 3 |
| *Où sur le mont Sina la **loi** nous fut **donnée**.* | 1 + 5 + 2 + 4 |

Dans les deux premiers vers les élisions, dans le dernier l'absence de terminaison muette font que cette règle n'a pas à jouer. Dans le troisième vers, au contraire, la syllabe finale muette du mot fameu*se* ne doit pas être comptée comme quatrième syllabe du troisième élément rythmique, mais comme la première du quatrième élément : **fameu**\|se jour**née**. Il suffit de dire ou d'écouter le vers pour se rendre compte qu'il n'est pas de la forme 3 + 3 + 4 + 2, mais bien 3 + 3 + 3 + 3.

Cette règle est quelquefois contestée, et il faut reconnaître que, lorsqu'il y a, en même temps que non-élision d'une finale muette, une ponctuation ou un arrêt important de la voix, le rythme peut se compter autrement, la finale muette formant alors un prolongement amorti de l'élément rythmique qu'elle termine. Mais le cas est rare, presque toujours discutable, et peut être négligé.

Les vers qui présentent cette particularité de compter un ou plusieurs éléments rythmiques commençant par la syllabe finale muette du mot précédent, ont, de ce fait, un mouvement plus souple, plus élastique. Becq de Fouquières les appelait « faibles », sans idée péjorative, bien entendu. Tous les poètes en présentent. Mais leur plus grande fréquence répond à une allure plus chantante. Il y en a un plus grand nombre chez Racine que chez Corneille, chez Verlaine que chez Hugo.

### A) Les rythmes impairs dans « Sagesse »

« *Et pour cela préfère l'Impair*
*Plus vague et plus soluble dans l'air,*
*Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.* »

A première vue, Verlaine n'a pas, dans *Sagesse*, appliqué ce précepte de son *Art poétique* (paru dans la revue *Lutèce* en 1874, avant de figurer dans *Jadis et Naguère* en 1882). Si les vers de cinq, sept, neuf, onze, treize syllabes, employés seuls ou combinés entre eux ou avec d'autres, forment un ensemble plus important dans *Sagesse* que dans tout autre recueil du même poète, ils ne représentent au total qu'une assez faible proportion : onze pièces sur quarante-sept : et les vers de onze et de treize syllabes ne sont représentés chacun que par une pièce. Mais.

(1) Suite de l'article publié dans le n° 1 de 1950.

outre que cette proportion, telle qu'elle est, est encore très supérieure à la moyenne des recueils de poésie française en général et du XIX^e siècle en particulier, il faut noter que, par un emploi tout à fait nouveau et, pour ainsi dire, massif, des formes à *trois* temps, — même pour les vers où le compte des syllabes est pair, et notamment pour le vers de douze syllabes, — Verlaine, dans *Sagesse*, a réellement donné à sa poésie un rythme personnel, moins symétrique, moins simplement cadencé, d'un équilibre plus subtil et d'un charme plus insinuant.

LE VERS DE CINQ SYLLABES. — Il y en a, en tout, 208 dans *Sagesse :* une pièce de seize strophes de dix vers, remarquables en général par l'absence de toute coupe interne et l'allure hâtive et pathétique :

*Du fond du grabat*
*As-tu vu l'étoile*
*Que l'hiver dévoile ?*
*Comme ton cœur bat,*
*Comme cette idée,*

*Regret ou désir,*
*Ravage à plaisir*
*Ta tête obsédée,*
*Pauvre tête en feu,*
*Pauvre cœur sans Dieu !*

(III, II.)

Une chanson triste, du manuscrit « Cellulairement », en trois strophes de quatre vers :

*Un grand sommeil noir*
*Tombe sur ma vie*
*Dormez, tout Espoir,*
*Dormez, toute Envie !* (III, V.)
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Quatre strophes de six vers, où le pittoresque et la piété se combinent de façon curieuse :

*La mer est plus belle*
*Que les cathédrales...* (III, XV.)

Enfin une combinaison très originale, et même unique, du vers de cinq syllabes avec le vers de treize et le vers de neuf syllabes. Il en sera question plus loin.
Au total, un emploi intéressant et hardi.

LE VERS DE SEPT SYLLABES. — De ce rythme léger Verlaine, dans *Sagesse*, n'a usé que deux fois : en quatre quatrains, pour la notation pittoresque d'un paysage et surtout d'une atmosphère (la pièce est datée de Stickney, 1875) :

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Tout à l'heure déferlait*
*L'onde, roulée en volutes,*
*De cloches comme des flûtes,*
*Dans le ciel comme du lait.* (III, XIII.)

et, en quatre quintils, pour la prière :

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*J'ai dit un adieu léger*
*A tout ce qui peut changer,*
*Au plaisir, au bonheur même,*
*Et même à tout ce que j'aime*
*Hors de vous, mon doux Seigneur.* (I, XXIII.)
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Pour cette pièce surtout, il y a, entre le rythme et l'inspiration, une certaine discordance. On peut hésiter à l'approuver.

LE VERS DE NEUF SYLLABES. — Il est représenté dans *Sagesse*, par trois pièces en strophes de six vers (I, XX) ou de quatre vers (III, XIV et III, XVII), et par une pièce (III, VII) où il entre dans un système complexe avec les vers de cinq et de treize syllabes. Cette dernière pièce mérite

d'être considérée à part. Dans les trois autres, Verlaine se conforme en général à la technique traditionnelle, d'après laquelle le vers de neuf syllabes est tantôt dimètre (4 + 5), tantôt trimètre (première coupe fixe après la troisième syllabe, deuxième coupe libre). Sur ce dernier type, on connaît les réussites de Malherbe :

*L'air est* ***plein*** | *d'une* ***halei****|ne de* ***roses****...* 3 + 3 + 3

Verlaine n'a pas fait mieux, et les innovations rythmiques intermittentes d'une coupe 5 + 4 ou d'une forme trimètre avec coupe après la deuxième syllabe paraissent plutôt fâcheuses (sauf dans la pièce III, VII où, comme nous le verrons, elles se justifient excellemment).

LE VERS DE ONZE SYLLABES. — Ronsard, Passerat, Voiture, Sarrazin, Maynard, Boisrobert, Scarron au XVI[e] et au XVII[e] siècles, Banville et M[me] Desbordes-Valmore au XIX[e] ont employé le vers de onze syllabes, qui était, chez eux, de forme 5 + 6 ou 6 + 5. C'était, le plus souvent, un vers de chanson, adapté surtout au comique et au burlesque. Verlaine, qui lui avait conservé cet aspect rythmique dans le premier emploi qu'il en avait fait (« Romances sans paroles », IV : *Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses. De cette façon nous serons bien heureuses*), le reprenant, une seule fois encore, dans un sonnet de *Sagesse* (III, X), en renouvelle radicalement le caractère par l'usage constant du trimètre. Tous les vers de ce sonnet ont trois éléments rythmiques, et tous, sauf un, un accent de rythme après la troisième syllabe. Dans le 7[e] vers, qui fait exception, la rupture du rythme répond à un saisissement douloureux et rend de façon poignante le malaise fébrile. La fréquence des finales muettes non élidées dans les premiers vers amortit les contours du rythme et l'assouplit; leur disparition progressive au cours du sonnet, totale dans le dernier tercet, laisse au rythme, sans atténuation, son caractère propre, qui est inégal et rude, dans une étroite correspondance avec l'inspiration. R. de Souza n'avait pas tort de voir dans ce sonnet un admirable emploi des formes ternaires et une prouesse technique de grande portée.

*La* ***tristes****|se, la* ***langueur*** | *du corps* ***humain,*** 3. 4. 4
*M'attendri|ssent, me* ***fléchi****|ssent, m'****apitoient.*** 3. 4. 4
*Ah ! Sur****tout*** | *quand des sommeils* ***noirs*** | *le* ***foudroient,*** 3. 5. 3
*Quand des* ***draps*** | *zèbrent la* ***peau,*** | *foulent la* ***main !*** 3. 4. 4

*Et que* ***miè****|vre dans la* ***fiè****|vre du* ***demain,*** 3. 4. 4
*Tiède en****cor*** | *du bain de* ***sueur*** | *qui* ***décroît,*** 3. 5. 3
*Comme un* ***oiseau*** | *qui* ***grelo****|tte sur un* ***toit !*** 4. 3. 4
*Et les* ***pieds*** | *toujours* ***douloureux*** | *du* ***chemin !*** 3. 5. 3

*Et le* ***sein,*** | *marqué d'un* ***dou****|ble coup de* ***poing !*** 3. 4. 4
*Et la* ***bou****|che, une* ***blessu****|re rouge* ***encor !*** 3. 4. 4
*Et la* ***chair*** | *frémissan|te, frêle* ***décor !*** 3. 3. 5

*Et les* ***yeux,*** | *les pauvres yeux si* ***beaux,*** | *où* ***point*** 3. 6. 2
*La* ***douleur*** | *de voir* ***enco****|re du* ***fini !...*** 3. 4. 4
*Triste* ***corps !*** | *Combien* ***faibl****(e)* | *et combien* ***puni !*** 3. 3. 5

LE VERS DE TREIZE SYLLABES. — C'est dans *Sagesse* que Verlaine fait pour la première fois usage de vers de treize syllabes (III, VII). On le retrouve dans *Jadis et Naguère* (« *Sonnet boiteux* »). Scarron et Béranger l'avaient employé. Mais Verlaine en tire dans *Sagesse* un effet absolument original, lié à une combinaison strophique, unique elle aussi. (Cf. *infra*, les strophes.)

## B) Les rythmes pairs dans « Sagesse »

LES VERS DE QUATRE SYLLABES. — Il n'y a, dans *Sagesse*, que huit vers de quatre syllabes, en combinaison alternée avec huit vers de huit syllabes. C'est la pièce célèbre (III, VI) :

*Le ciel est, par-dessus le toit,*
*Si bleu, si calme...*

Dans l'un de ces huit vers, un heurt d'accent (3 + 1) :

[*La cloche, dans le ciel qu'on voit,*]
***Doucement tinte...***

fait valoir la note poignante de la cloche.

LE VERS DE SIX SYLLABES. — Le vers de six syllabes n'est employé que trois fois : deux fois avec l'alexandrin (en quatrains 12, 6, 12, 6) (I, XIII et I, XIX), une fois seul en huit quintils, augmentés d'un vers final. Aucune originalité de facture n'est à noter ici; mais il est remarquable que, sur ce mètre court, qui, en suite continue, est généralement un vers de chanson gaie, Verlaine chante l'inquiétude religieuse et les difficiles efforts vers la foi et la paix :

(I, XXII, v. 1 à 5.)

*Pourquoi triste, ô mon âme,*
*Triste jusqu'à la mort,*
*Quand l'effort te réclame,*
*Quand le suprême effort*
*Est là qui te réclame ?*

.........................

LE VERS DE HUIT SYLLABES. — Quoique largement employé dans *Sagesse* (huit fois seul et une fois (cf. *supra*) avec le vers de quatre syllabes), le vers de huit syllabes ne donne pas lieu à des remarques importantes d'ordre technique. C'est, traditionnellement, un vers commode, dont les coupes sont libres. Verlaine s'en sert avec habileté, évitant presque toujours les heurts d'accent rythmique, et répétant parfois à dessein la même coupe dans plusieurs vers successifs :

(III, VIII, v. 8-10.)

***Fleurs**, qui n'êtes **pas** le **Calice**,* 1 + 4 + 3
***Vin**, et ton **geste** qui se **glisse**,* 1 + 3 + 4
***Fem**(me), et l'œ**illade** de tes **seins**...*

Dans ces trois vers, le plus fort des accents intérieurs est sur la première syllabe. L'effet est parfois redoublé :

(I, XVI, v. 1-4.)

*Ecout**ez** la chan**son** bien **douce***
*Qui ne **pleure** que pour vous **plaire** :* } 3 + 5

*Elle est discrè**te**, elle est lé**gère**,*
*Un frisson **d'eau** sur de la **mousse**.* } 4 + 4

LE VERS DE DIX SYLLABES. — Le décasyllabe est représenté dans *Sagesse* par cinq pièces (I XI, I XII, I XXI, II I, III IX). Verlaine qui, dans ses précédents recueils, avait fait une place à la forme 5 + 5, hâtive et passionnée, — forme que le XIXᵉ siècle n'a pas créée, mais dont il a étendu l'usage, — s'en est tenu, dans *Sagesse*, au type 4 + 6, traditionnel dans la poésie française (on sait que c'est le vers de la *Chanson de Roland*, de la *Franciade*, etc.). Mais il y a introduit quelque variété. Sur un total de 183 vers, 142 sont de la coupe 4 + 6, 33 de la coupe 6 + 4, 3 sont des trimètres (2 + 5 + 3), 5 enfin sont coupés (3 + 7).

La coupe 6 + 4 n'est souvent qu'une sorte de licence, — que Voltaire s'était permise. Mais elle prend une signification rythmique lorsqu'elle est répétée dans plusieurs vers successifs :

(I, XXI, v. 16 à 20.)

*Simple comme un en**fant**, gravis la **côte***
*Humble comme un pê**cheur** qui hait la **faute**,*
*Chante, et même sois **gai**, pour dé**fier***
*L'ennui que l'enne**mi** peut t'en**voyer***
*Afin que tu t'en**dormes** sur la **voie**.*

Elle peut aussi avoir sa grâce, comme élément de variété et d'inattendu, dans une suite de vers 4 + 6 régulièrement rythmés. Et c'est le même rôle que joue aussi une forme ternaire isolée.

Dans le seul sonnet en décasyllabes de *Sagesse* (III, IX), douze vers sur quatorze sont coupés, et de façon insistante et nette, 4 + 6; on ne regrette pas que le deuxième vers du deuxième quatrain (2 + 5 + 3) et le dernier du premier tercet (6 + 4) rompent cette cadence. Loin de nuire au rythme général, ils le font mieux sentir. Ces soudaines brisures ont ici un charme de langueur, et font valoir la régularité placide et mélancolique du mouvement général.

La coupe 3 + 7, peu défendable en thèse générale, produit dans le début de la pièce II, I, en litanies, un effet de simplicité et de sincérité très opportun :

*O mon **Dieu**, vous m'avez blessé **d'amour**,* 3 + 7
*Et la **blessure** est encore **vibrante**,* 4 + 6
*O mon **Dieu**, vous m'avez blessé **d'amour**.* 3 + 7

La répétition soutient le rythme dans ce qu'il a de désaccordé, et le même mouvement, prolongé sur trois groupes de trois vers, prend de plus en plus de fermeté. On a ainsi une sorte de prélude, avec sa cadence propre, à toute la suite de ces litanies, où le rythme 4 + 6 est maintenu sans aucune défaillance :

*Voici mon **cœur**, qui n'a battu qu'en **vain**,*
*Pour **palpiter** aux ronces du **Calvaire**.*
*Voici mon **cœur**, qui n'a battu qu'en **vain**.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Le vers de douze syllabes. — Le vers de douze syllabes est le plus fréquent dans *Sagesse*. Employé vingt fois seul et deux fois avec le vers de six syllabes, il représente, à lui seul, presque la moitié de tout le recueil : 634 vers sur 1.315. C'est lui surtout qui donne à l'ensemble sa physionomie, et qui fait de *Sagesse*, selon le mot de R. de Souza, « une œuvre capitale » dans l'histoire de la technique poétique.

Le trait le plus frappant, c'est la fréquence jamais égalée jusque-là des formes ternaires. Elles atteignent, avec 166 vers sur 634, la proportion de 27 %, alors qu'on trouve, pour la *Légende des Siècles* 7 % environ, et beaucoup moins chez Leconte de Lisle et chez Baudelaire. Aucun recueil postérieur de Verlaine, et, croyons-nous, aucune œuvre poétique de date plus récente que *Sagesse*, ne présente, à beaucoup près, une proportion semblable. C'est donc surtout par l'emploi et le rôle de l'alexandrin à trois temps que la versification de Verlaine, dans *Sagesse*, est originale.

1° *Les formes classiques de l'alexandrin.* — De l'alexandrin de forme classique, à quatre temps, Verlaine s'est servi avec souplesse et habileté. Sur 468 vers de ce type, 74 présentent la coupe 3, 3, 3, 3; 61 la coupe 2, 4, 2, 4; 58 la coupe 3, 3, 2, 4; 37 la coupe 4, 2, 3, 3; 36 la coupe 2, 4, 3, 3; 22 la coupe 3, 3, 4, 2. Ces six formes, les plus régulières et les mieux d'aplomb, constituent donc à peu près la moitié de l'ensemble. Les formes où se trouvent une ou deux mesures d'une seule syllabe (par exemple : 1, 5, 3, 3 — ou 2, 4, 1, 5 — ou 1, 5, 5, 1), ainsi que celles où l'un des deux hémistiches ne comporte qu'un accent rythmique, sont plus rares, comme il est normal.

Les formes les plus symétriques servent naturellement aux effets de balancement :

(I, IV, v. 25.) *Malheureux ! toi, **Français**, toi **Chrétien**, quel **dommage** !* 3, 3, 3, 3
(I, III, v. 6.) *Ta **grimace** est la **même** et ton **deuil** est **pareil*** 3, 3, 3, 3

et, plus généralement, expriment l'aisance, l'équilibre, la sagesse paisible :

(I, III, v. 59, 60.) *Des **autres** et de **moi**, de la **route** suivie* 2, 4, 3, 3
*Je n'ai **rien** retenu que la **grâce** de **Dieu**.* 3, 3, 3, 3

(I, IV, v. 2.) *Ton enfance **chrétienne**, une **mère** qui **t'aime**...* 3, 3, 3. 3

(I, IX, v. 5 et 6.) *Quand **Maintenon** jetait sur la **France** ravie* 4, 2, 3, 3
*L'ombre **douce** et la **paix** de ses **coiffes** de **lin**.* 3, 3, 3, 3

C'est, tout naturellement, un vers initial :

(I, VIII.) *La vie **humble** aux **travaux** ennuyeux et **faciles*** 3, 3. 3. 3
[*Est une œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour*]

ou final :

[*Vous avez mérité*]
(II, III, v. 32.) *Pacifiques, ma **paix**, et douloureux, ma **gloire**.* 3, 3, 4. 2

Les formes qui présentent une grande inégalité des éléments rythmiques se prêtent à des effets d'insistance; en effet, comme la voix tend à donner à chaque élément la même longueur, elle appuie et s'attarde davantage sur le mot qui forme la mesure la plus courte.

(I, VII, v. 9.) *O **pâlis**, et **va-t-en**, **lent**(e), et joignant les **mains*** 3, 3, 1, 5
(II, IV, V, v. 12.) *Aime, sors de ta **nuit**; aime, c'est ma **pensée**...* 1, 5, 1, 5

Verlaine n'a pas ignoré non plus le pouvoir des mots longs qui forment seuls, ou presque seuls, tout un hémistiche.

(I, III, v. 11.) *Ces **désillusions** pleurant le long des **fleuves**.* 0, 6, 2, 4
(II, IV, VII a, v. 6.) *L'humiliation d'une **brave** **franchise*** 0, 6, 3, 3

Mais, en tout ceci, il ne fait qu'user des ressources ordinaires de l'alexandrin.

Et c'est ce qu'il fait encore quand, par un enjambement sur le deuxième hémistiche, il met en relief le mot qui suit la coupe médiane du vers :

(I, XIX, v. 33.) *Mourez parmi la voix terrible de l'Amour.*

2° *De la forme classique à la forme ternaire. Trimètres ambigus et trimètres francs.* — C'est de ce type de vers (dernier exemple cité) avec enjambement sur l'hémistiche que procède historiquement le trimètre. Quand Racine écrit dans *Athalie* (I, I) :

*Et son **peuple** est **toujours présent** à sa **mémoire*** 3, 3, 2, 4

ou (II, V) : *Ses **malheurs** n'avaient **point abattu** sa **fierté**...* 3, 3, 3, 3
*Et **moi**, je lui **tendais** les **mains** pour l'**embrasser*** 2, 4, 2, 4

ces vers sont parfaitement classiques en ce sens qu'ils comportent deux accents rythmiques dans chaque hémistiche et que la coupe médiane est respectée. Cependant, cette coupe médiane y est la moins sensible de toutes, et, dans le dernier de ces vers, pourrait être supprimée sans scandale :

*Et **moi**, | je lui tendais les **mains** | pour l'**embrasser*** 2, 6, 4

Victor Hugo, dans *Ruy Blas* (I, I) franchit encore un pas quand il écrit :

[*Charge, emplois, honneurs, tout en un instant s'écroule*]
*Au milieu des éclats | de rire de la foule !*

La coupe médiane est respectée graphiquement, mais *éclats de rire* formant comme un mot unique, elle est supprimée pour l'oreille, et le vers est, en réalité, ternaire :

*Au **milieu** | des éclats de rire de la **foule*** 3, 5, 4

Baudelaire usait-il de l'effet classique de l'enjambement sur l'hémistiche, notamment pour la mise en valeur d'un adjectif, ou bien hasardait-il des trimètres ambigus, où la coupe médiane n'existait plus que sur le papier, dans des vers comme ceux-ci :

[*Ce rire amer*]
*De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,*
*Je l'entends dans le rire énorme de la mer.*

(*Les Fleurs du Mal.* Obsession.)

Dans le dernier, le mot rire peut porter un accent propre. Mais peut-on s'arrêter sur *plein* dans *plein de sanglots ?* Et que penser, sous le rapport rythmique, de ces vers :

*Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,*
*Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large.*

Ne sont-ils pas bien meilleurs comme trimètres (le premier $3 + 4 + 5$, le second $4 + 4 + 4$) que comme alexandrins du type classique ?

Qu'on essaye de les dire sous la forme :

*Quand tu **vas balayant** | **l'air** de ta jupe **large*** 3, 3, 1, 5
*Tu fais l'**effet** d'un **beau** | **vaisseau** qui prend le **large*** 4, 2, 2, 4

et l'on verra combien ils y perdent !

Mais nul poète avant Verlaine, ni Verlaine avant *Sagesse*, n'avait osé aller jusqu'au bout et faire le vers à trois temps sans ambiguïté, en supprimant toute coupe à la sixième syllabe, que cette syllabe tombe ou non à l'intérieur d'un mot :

(II, IV, VII.) *En attendant l'assomption dans ma lumière*

(IBID.) *Et que sonnent les angélus roses et noirs.*

(II, IV, VI.) *Dans votre sein, sur votre cœur, qui fut le nôtre...*

Verlaine a donc eu le mérite de pousser à son terme une lente évolution du vers, et de rendre ainsi possible, sous une forme franche, un effet de variété dans la structure de l'alexandrin.

Mais cette hardiesse est loin d'être son seul et même son principal mérite sur ce point. C'est dans la manière dont il a usé des différentes formes du trimètre et dans les combinaisons qu'il a agencées de la forme ternaire et de la forme classique qu'il s'est montré un technicien accompli.

3° *Formes et rôle des trimètres dans* Sagesse. — Bien moins souple que l'alexandrin classique, puisqu'il ne comporte que quinze variétés de structure contre plus de trente, le trimètre est surtout usité sous sa forme pure 4, 4, 4 et sous la forme voisine 3, 5, 4. Chez Verlaine comme chez Hugo, beaucoup plus de la moitié des emplois sont de ces deux types. Dans *Sagesse*, sur 166 alexandrins ternaires, 80, c'est-à-dire environ 48 % sont de la forme 4, 4, 4; 43, c'est-à-dire environ 23 % sont de la forme 3, 5, 4; 12 sont de la forme 4, 3, 5; 9 de la forme 4, 5, 3; 5 de la forme 5, 3, 4; 3 de la forme 5, 4, 3; 2 de la forme 3, 4, 5; 5 de la forme 2, 6, 4; 2 de la forme 4, 6, 2; 2 de la forme 3, 6, 3; 1 de la forme 2, 5, 5. 2 vers, l'un de coupe 4 + 8 (*Et tout le cirque des civilisations*, I, XIX, 15), l'un de coupe 3 + 2 + 7 (*Où mon cœur creusait son ensevelissement,* II, IV, VI, 6) ont, en commun avec les trimètres, l'absence de coupe à l'hémistiche. Les formes 5, 5, 2; 5, 2, 5; 1, 6, 5; 5, 6, 1 ne sont pas représentées.

Verlaine s'est donc surtout servi, dans *Sagesse*, de celles des formes ternaires dont le rythme est, avec ses caractères propres, le plus saisissable. Comme il ne comporte que trois mesures au lieu de quatre et comme la voix tend à maintenir l'égalité de durée des vers successifs, le trimètre produit généralement, — quoiqu'on en ait dit, — un ralentissement de la diction et un allongement des pauses internes. C'est là sans doute une des raisons de sa force expressive, qui se prête particulièrement aux formules de synthèse :

| | | |
|---|---|---|
| (I, III, v. 14.) | *Du mal toujours, du laid partout sur tes chemins*<br>[*Et tu boiras le vin de la vigne immuable* | 4, 4, 4 |
| (II, IV, VII *a*, v. 13.) | *Dont la force, dont la douceur, dont la bonté*<br>[*Feront fermer ton sang à l'immortalité.*] | 3, 5, 4 |

Il semble d'ailleurs que la qualité plus ou moins ferme du rythme ternaire réponde, dans *Sagesse*, à la nature plus ou moins subtile du sentiment; la sérénité, l'équilibre, la certitude étant rendues par la forme 4 + 4 + 4 :

| | |
|---|---|
| (I, VI, v. 11.) | *Une candeur d'une fraîcheur délicieuse* |
| (I, VII, v. 8.) | *Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame* |
| (II, II, v. 23 et 24.) | *En vous aimant, qu'est-il de bon que je ne fasse,*<br>*En vous aimant du seul amour, Porte du Ciel ?* |
| (III, XII, v. 16 et 17.) | *Votre pasteur, o mes brebis, ce n'est pas moi*<br>*C'est un meilleur, un bien meilleur, qui sait les causes...* |

tandis que des formes d'un équilibre imparfait seraient réservées à l'expression de sentiments plus complexes et plus douloureux.

| | | |
|---|---|---|
| (II, IV, VII, v. 9.) | *J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi* | 3, 5, 4 |
| III, IV, I, v. 14.) | *Lamentable ami* \| *qui me cher*\|*ches où je suis.* | 5, 3, 4 |

Le seul vers du type 3 + 2 + 7 de tout le recueil se justifierait ainsi par contraste avec les formes des vers voisins :

| | | |
|---|---|---|
| (II, IV, VI, 5 à 8.) | *Oui, comment ? Car voici que s'ébranle la voûte*<br>*Où mon cœur creusait son ensevelissement*<br>*Et que je sens fluer à moi le firmament...* | 3, 3, 3, 3<br>3, 2, 7<br>4, 4, 4 |

Mais, à vrai dire, de même que pour les assonances et les allitérations, il ne faut ni pousser trop loin les classifications, ni y croire naïvement.

Le rôle du trimètre est surtout formel : il introduit dans le rythme un changement et crée par là un choc, — comme une variation de mesure en musique, — il se prête par la place qu'il occupe dans la suite des vers à des rappels, des symétries, des contrastes.

C'est parfois le vers d' « attaque ». Il lance une pièce, et les vers de forme classique qui le suivent en reçoivent un supplément de grâce.

| | | |
|---|---|---|
| (I, XVII, v. 1.) | *Et j'ai revu l'enfant unique : il m'a semblé*<br>*Que s'ouvrait dans mon cœur la dernière blessure,*<br>*Celle dont la douleur plus exquise m'assure*<br>*D'une mort désirable en un jour consolé.* | 4, 4, 4<br>3, 3, 3. 3<br>1, 5, 3. 3<br>3, 3, 3. 3 |

(III, III, v. 1.) *L'espoir **luit** comme un brin de **paille** dans l'étable* 3, 5, 4
*Qui crains-**tu** de la **guêpe** ivre de son vol **fou** ?* 3, 3, 1, 5

En fin de développement, de strophe, de pièce, Verlaine s'en sert pour ressaisir des rythmes qui, par les enjambements de vers à vers, tendaient à s'échapper :

*[Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme,*
*Battant toute vendange aux collines, couchant*
*Toute moisson de la vallée, et ravageant]*
(I, VII, v. 8.) *Le ciel tout **bleu**, le ciel **chanteur** qui te **réclame*** 4, 4, 4

Parfois l'alternance de la forme classique et de la forme ternaire se prolonge sur toute une suite de vers :

(I, VII, v. 9 à 14.) (deux tercets d'un sonnet)

*O pâlis, et **va-t'en**, lente et joignant les **mains**.* 3, 3, 1, 5
*Si ces **hiers** allaient manger nos beaux **demains** ?* 4, 4, 4
*Si la **vieille** folie était encore en **route** ?* 3, 3, 4, 2

*Ces **souvenirs**, va-t-il **falloir** les retuer ?* 4, 4, 4
*Un **assaut** furieux, le suprême sans **doute** !* 3, 3, 3, 3
*O va **prier** contre l'orage, va **prier**.* 4, 4, 4

Parfois deux trimètres, en « attaque » et en fin de strophe embrassent deux vers classiques :

(I, XIX, v. 1 à 4.) *Voix de l'**orgueil**|; un cri **puissant** | comme d'un **cor**;* 4, 4, 4
*Des **étoi**|les de **sang** sur des **cuiras**|ses **d'or**;* 3, 3, 4, 2
*On **trébu**|che à **travers** | des **chaleurs** | d'**incendie**;* 3, 3, 3, 3
*Mais en **som**|me la voix s'en **va** | comme d'un **cor**.* 3, 5, 4

Parfois le rythme ternaire s'installe sur toute une série de vers comme dans ce quatrain :

(I, XIX, v. 5 à 8.) *Voix de la **Haine** : cloche en **mer**, **fausse**, assourdie* 4, 4, 4 (1 + 3)
*De neige **lente** ! Il fait si froid ! **Lourde**, affadie* 4, 4, 4 (1 + 3)
*La vie a **peur** et court follement sur le **quai*** 4, 5, 3
*Loin de la **cloche** qui **devient** plus assourdie* 4, 4, 4

ou comme dans ces deux tercets d'un sonnet :

(II, IV, VII, *c*, v. 8 à 14.) *En **attendant** l'**assomption** dans ma **lumière**,* 4, 4, 4
*L'éveil sans **fin** dans ma **charité** coutumière,* 4, 5, 3
*La **musique** de mes louanges à **jamais**,* 3, 5, 4

*Et l'extase **perpétuelle**, et la **science**,* 3, 5, 4
*Et d'être en **moi**, parmi l'**aimable** irradience* 4, 4, 4
*De tes **souffrances**, enfin **miennes**, que j'**aimais**.* 4, 4, 4

A la fin d'une pièce Verlaine aime à préparer et mettre en valeur par un trimètre avant-dernier le vers final de forme classique :

(II, IV, VI, v. 13 et 14.) *[Est-ce possible ? Un **jour**, **pouvoir** la **retrouver**],*
*Dans votre **sein**, sur votre **cœur** qui fut le **nôtre**,* 4, 4, 4
*La **place** où reposa la **tête** de l'**Apôtre** ?* 2, 4, 2, 4

ou inversement à préparer et mettre en valeur par un vers avant dernier de forme classique le trimètre final :

(III, XII, v. 21 et 22.) *[Et je serai]*
*Sous sa **voix** toujours **douce** à votre **ennui** qui **bêle*** 3, 3, 4, 2
*Je serai, **moi**, par nos **chemins**, son chien fidèle* 4, 4, 4

Est-il besoin de dire que ces quelques exemples sont bien loin d'épuiser tout le jeu de combinaisons, subtiles autant qu'instinctives, — c'est l'instinct poétique chez Verlaine qui est subtil, — auquel prête l'alexandrin ainsi multiplié dans ses formes et ses moyens.

J. DESJARDINS.

# Les intentions de Xénophon dans l'Anabase

## I. — LES INTENTIONS POLITIQUES NE SUFFISENT PAS A FIXER UNE DATE

Rien ne démontre mieux le caractère sophistique inhérent à toute politique que l'ambiguïté des passages de l'*Anabase* par lesquels on tente de trancher le problème, non encore résolu, de savoir si l'œuvre fut publiée de bonne heure ou tardivement dans la carrière de Xénophon, et s'il faut que nos commentaires des pages les plus vivantes du livre célèbrent la fraîcheur juvénile d'impressions toutes récentes encore, ou l'extraordinaire vivacité des souvenirs d'un vieillard. La méthode que l'on suit d'ordinaire est de chercher si l'intention du narrateur a été de plaire à Sparte ou de se justifier aux yeux d'Athènes, et l'on croit pouvoir déterminer les périodes de l'histoire diplomatique où l'attitude de Xénophon pourrait s'expliquer, soit dans un sens, soit dans l'autre. Au besoin on imagine plusieurs éditions, ou remaniements, ou interpolations, quand on ne parvient pas à rendre compte de l'ensemble du récit par une même tendance. Mais ce qu'il y a de plus fâcheux est que les deux tendances sont aussi nécessaires l'une que l'autre pour l'explication de chaque texte allégué. Si Xénophon établit qu'en prenant contact avec Cyrus, il ne pouvait rien soupçonner encore des ambitieux desseins du prétendant, connus du seul Cléarque; s'il souligne qu'il a consulté Socrate et l'oracle delphique avant de se décider, on peut croire qu'il tente de se disculper aux yeux de compatriotes irrités par sa participation à l'entreprise d'un homme qui avait efficacement contribué à la défaite d'Athènes en 404; mais si de lui-même il avoue que Socrate était réticent, et que Delphes n'a pas eu à répondre à la vraie question, mais à une question volontairement altérée et détournée, n'est-ce point à des adversaires d'Athènes, à des partisans de Cyrus et de Sparte, que Xénophon se rendra sympathique en insistant ainsi sur son obstination à partir malgré son maître et presque malgré l'oracle ? Comment décider si l'allusion au dressage des enfants spartiates en vue du vol n'est qu'un moyen d'amener une réplique vengeresse de Chirisophe sur les malhonnêtetés des hommes politiques d'Athènes, ou s'il s'agit d'opposer la lourdeur d'un mot d'esprit lacédémonien à la finesse d'une plaisanterie attique ? A Byzance, Xénophon a certainement rendu un précieux service aux Spartiates en empêchant les mercenaires de s'emparer de la ville, et en obtenant d'eux par son seul prestige personnel, sa ruse et son sens de l'autorité, qu'ils sortissent docilement des remparts; mais s'il ajoute que Sparte alors était toute-puissante, qu'elle était reconnue comme telle à Athènes même, faut-il croire que son dessein est de rappeler aux Spartiates ce service rendu, ou au contraire de s'en excuser auprès d'Athènes en un temps où l'hégémonie lacédémonienne est affaiblie, voire effondrée ? Autant de dilemmes sans solution nette, et l'on ne voit point davantage le moyen sûr de départager ceux qui considèrent la digression sur Skillonte, avec l'inscription du petit sanctuaire d'Artémis, comme un avertissement au nouveau propriétaire, en cas de négligence envers la déesse, ou comme une simple justification de l'emploi des fonds provenant du butin; comme un texte antérieur ou postérieur au départ de Skillonte; comme une addition destinée à Sparte ou comme la préface d'une deuxième partie destinée à Athènes : l'usage même de l'imparfait ne suffit pas à prouver que Xénophon ait quitté son domaine. En vérité, une seule tendance bien marquée, au point de vue politique, règne dans tout l'ouvrage : c'est l'hostilité envers la Perse, pays immense, mais mal unifié politiquement, où le souverain absolu d'un peuple de lâches n'exerce qu'une domination nominale sur des peuples vassaux belliqueux, presque constamment rebelles, et où un satrape comme Pharnabaze ne réussit à grouper des forces perses un moment dangereuses qu'en les encadrant de Bithyniens; où des Grecs unis et bien exercés se tailleraient presque sans coup férir de splendides domaines, puisque de simples Lycaoniens sont capables de s'y comporter comme s'ils étaient indépendants et d'y narguer le grand roi. Avec la Perse il ne faut pas traiter : les Perses sont tous des êtres sans foi ni loi, comme Tissapherne, comme Ariée, comme Tiribaze; il ne faut songer qu'à les soumettre, et rien n'est plus facile : le meilleur des Perses, Cyrus, avait honte de ses compatriotes devant l'étranger, et s'il put un jour être fier d'un trait de leur discipline et de

leur obéissance absolue, les nobles qui donnèrent aux Grecs cet exemple, en se jetant dans la boue avec leurs beaux vêtements pour désembourber les chariots, sont une aristocratie relativement peu nombreuse; Cyrus mort, les Perses ne seront plus qu'odieux ou ridicules : plus rien chez eux ne correspondra à cet idéal qu'a célébré le romancier de la *Cyropédie*, si empressé à confondre les deux Cyrus. Y a-t-il là un moyen de dater l'*Anabase ?* Peut-être, mais insuffisant, car l'idée d'unir les Grecs par une campagne contre la Perse s'est manifestée bien des fois, dans les circonstances les plus variées.

## II. — L'INTENTION ESSENTIELLE : MONTRER LES TALENTS MILITAIRES DE XÉNOPHON

Devant ces difficultés de l'interprétation politique, sans doute conviendrait-il de se rappeler que l'*Anabase* est avant tout un livre militaire. Il n'est pas exclu que l'une des conclusions secondaires vers lesquelles elle nous conduit soit que Xénophon a rendu des services à Sparte ou que Xénophon n'a pas été mauvais Athénien, mais la conclusion capitale, qui s'annonce à toutes les pages, ce sera sans aucun doute que Xénophon est un homme de guerre de premier ordre; à quoi l'on sera bien inspiré d'ajouter sans qu'il le dise : un homme de guerre qui serait le meilleur chef possible si jamais la Grèce réconciliée voulait entreprendre la conquête de la Perse. Mais négligeons provisoirement les arrière-pensées : la volonté quasi explicite d'étaler une compétence militaire éclatante, voilà qui est bien plus important, dans l'*Anabase*, que n'importe quelle préoccupation politique. Ne cherchons pas si la part de vantardise est excessive : nous n'avons aucun moyen de savoir qui a le plus menti, de Xénophon qui s'attribue le mérite de tant de situations redressées et de désastres évités, ou de Sophénète de Stymphale, qui, dans son *Anabase* utilisée par Ephore et connue de nous par l'intermédiaire de Diodore de Sicile, lui déniait tout rôle important jusqu'à Byzance. On pourrait se demander d'où Xénophon tirait cette connaissance du métier des armes, à quel titre il prétend en remontrer aux plus vieux généraux; on pourrait être tenté de donner raison à ceux de ses biographes modernes qui l'ont imaginé combattant pendant les dernières années de la guerre du Péloponnèse et prisonnier de guerre à Thèbes, uniquement parce que Proxène le Béotien était son « hôte de longue date », ce qui peut parfaitement s'expliquer par d'anciennes relations de famille. Mais c'est Xénophon lui-même qui s'est plu à présenter ses premières interventions de la campagne sous l'anonymat d'un « tout jeune homme », sans doute pour ménager en artiste son grand effet, le récit de cette nuit d'accablement général qui suit le massacre des chefs par Tissapherne, et où le tout jeune homme, désigné maintenant par son nom, va tout sauver, grâce à son esprit d'initiative et à l'inspiration divine d'un songe. Il nous invite par là-même à comprendre que sa science militaire lui est venue avant tout de son bon sens, de ses intuitions et de son génie, plus que de son expérience, qui devait se borner à l'instruction acquise au cours de son service militaire athénien, probablement accompli comme cavalier à la garde des frontières. Or, il se trouve, frais émoulu de Saint-Cyr, ou tout au plus de Saumur, parmi des hommes qui tous sont rompus à tous les détails de la vie en campagne par des années de service et de combats (exception faite de quelques adolescents échappés de leur famille pour suivre les soldats, et dont l'un n'avait pas seize ans). On a beaucoup trop calomnié les Dix-Mille au point de vue militaire et particulièrement au point de vue de la discipline. C'est une troupe qui n'est pas plus pillarde qu'une autre, et Xénophon n'a jamais souligné qu'elle fût beaucoup plus dure à tenir qu'une autre. Nous parlons, nous, d'indiscipline, parce que les chefs sont élus, qu'ils sont plusieurs, et qu'ils prennent leurs décisions à la majorité des voix; il est probable que cette organisation choquait Xénophon autant qu'elle nous choque, et, vers la fin de la campagne, très habilement il nous la montre condamnée par les soldats eux-mêmes, sans avoir l'air de prendre personnellement parti : il ne peut tout de même pas dire qu'elle l'ait jamais empêché de faire prévaloir ses avis les plus raisonnables dans aucune des phases les plus dramatiques de la retraite, ni chez les Kurdes, ni en Arménie, et il serait abusif de prétendre que tout son récit soit dirigé contre elle. En revanche, il ne cesse de nous montrer chez les Dix-Mille une discipline spontanée tout à fait admirable : ce qui fait la discipline d'une troupe, c'est plus encore la qualité de l'instruction que l'organisation du commandement; et sur l'instruction, sur la valeur technique de la troupe, les chefs des Dix-Mille peuvent compter, comme on dit, dans toutes les circonstances du combat. Cléandre, un Spartiate qui s'y connaissait, sera émerveillé, quand on les fera manœuvrer devant lui, de cette discipline proprement dite; et il faut que des hommes aient été supérieurement entraînés pour qu'on puisse exiger d'eux (si elle a eu lieu réellement comme nous l'a décrit l'*Anabase*) une manœuvre aussi compliquée que celle

du Kentritès, conçue par Xénophon en une série de mouvements que déclenchent, non des ordres successifs, mais un seul ordre : la vraie discipline, la voilà; quant à la marche dans les neiges d'Arménie, si elle a provoqué des pertes relativement peu nombreuses, malgré les insuffisances d'un équipement en vêtements et en chaussures conçu pour une campagne en plaine et en saison chaude, et renouvelé seulement par des moyens de fortune, à l'initiative de chacun selon ses chances de pillard, après combien de parasanges de marche en tous terrains, c'est un prodige de résistance qui ne s'explique que par un entraînement antérieur incomparable. De la bravoure de ces hommes, on aura une idée suffisante si l'on se rappelle qu'au Kentritès, il a fallu, pour les décider à franchir le fleuve en tournant le dos à l'ennemi, promettre un brevet de bon soldat à ceux qui arriveraient les premiers sur l'autre rive, et qu'ailleurs, rangés en demi-cercle pour l'attaque d'une position, ils corrigent, par l'émulation que suscite cette possibilité de se voir les uns les autres, certains des dangers de la formation imposée par le terrain. Nous devons d'autant moins ménager notre admiration aux Dix-Mille, que le témoin par qui nous les connaissons n'a cherché rien moins que leur glorification systématique. A l'en croire, une fois Cléarque et les autres chefs massacrés par Tissapherne, il ne s'est trouvé qu'un seul officier, dans cette armée de métier si expérimentée, pour reconstituer et ranimer un commandement : c'est Xénophon. Le sens le plus évident de tout l'ouvrage est donc celui-ci. Un jeune Athénien, amené par un concours de circonstances à partager le sort d'une armée en grande partie péloponnésienne, qui avait perdu ses principaux chefs, a su montrer, sans jamais manquer au respect traditionnel dû aux Lacédémoniens en matière de commandement militaire, une connaissance du métier des armes au moins égale et souvent supérieure à celle dont faisaient preuve les Lacédémoniens les plus chevronnés de cette troupe remarquablement instruite; sans lui, les pires catastrophes n'auraient pas manqué de se produire, et d'abord, le but de Tissapherne eût été atteint, l'armée privée de chefs et désemparée fût tombée dans la servitude. Mieux que Chirisophe et tout en lui cédant la préséance, Xénophon s'entend au travail d'état-major qui assure la vie des armées, il calcule l'encombrement des colonnes, organise le ravitaillement, les transports, songe à l'état des routes, et surtout, sait se procurer des renseignements, soit en restant d'un abord facile même pendant ses repas, soit en faisant capturer des maraudeurs, soit en forçant un prisonnier à parler, au besoin par le meurtre d'un camarade en sa présence; soit au contraire en s'attachant par des prévenances habiles un guide précieux que Chirisophe ne saura garder ni de gré ni de force. Les ordres de Xénophon sont des modèles de clarté, où tout est minutieusement prévu, jusqu'à la façon dont les différents corps de troupe devront tenir leurs armes dans les diverses phases de l'action. Il possède aussi mieux que personne l'éloquence militaire. A ces qualités de tout temps indispensables au chef, il joint des connaissances plus particulièrement athéniennes : il est cavalier, ce que les Spartiates sont fort peu; il arrive à constituer avec des chevaux de trait un peloton de cavalerie, dont il se servira moins pour le combat proprement dit que pour la recherche du renseignement, ce qui est, en son temps, une heureuse originalité. A sa première intervention importante, Chirisophe lui disait : « Xénophon, jusqu'ici, je savais seulement de toi que tu étais Athénien; je vois maintenant que tes avis méritent d'être écoutés. » Vers la fin de la campagne, quand Seuthès voudra prendre les Dix-Mille à son service, il demandera à entrer en pourparlers avec « l'Athénien de l'armée », comme avec le chef le plus compétent, ou plutôt le seul dont la réputation soit parvenue jusqu'à lui. En conclusion, ce que l'*Anabase* démontre, c'est qu'un Athénien comme Xénophon est parfaitement digne de commander une armée panhellénique, même si Lacédémone, qu'il a toujours respectée, est appelée à fournir un contingent important.

## III. — XÉNOPHON RÉFORMATEUR DE LA TACTIQUE

Etre Athénien, en matière militaire comme en toutes choses, ce n'est pas uniquement connaître le métier, c'est être capable de le transformer par des nouveautés ingénieuses. Le pire défaut de ces sous-officiers rengagés qui composent les cadres des Dix-Mille, c'est la rançon de leurs qualités, c'est l'esprit de routine. D'abord, ces gens-là sont incapables de subordonner la tactique à la stratégie, les moyens de combat au but à atteindre : contre les Chalybes, ils livreraient un assaut hasardeux et sûrement très coûteux en vies humaines, si Xénophon n'était pas là pour leur faire comprendre que le but n'est point de détruire les forces ennemies, mais de s'échapper vers la Grèce, et que dans ces conditions, mieux vaut faire un détour, se dérober à l'adversaire, lui « voler la montagne ». En revanche, contre les Bithyniens, les chefs les plus expérimentés, comme Sophénète, sont tout prêts à refuser le combat, parce qu'un ravin malencontreux gêne l'application de leurs principes tactiques, et il faut cette fois que Xénophon, se faisant confier le commandement

de l'opération, démontre la nécessité stratégique de livrer l'assaut, si l'on veut avoir la voie libre pour rentrer en Grèce. Mais c'est bien la tactique elle-même de ces troupes que Xénophon considère comme simpliste et dangereuse, et qu'il s'emploie, en toute occasion, à réformer. Quand Cyrus passe en revue son armée devant la Cicilienne Epyaxa, il demande aux Grecs d'adopter la formation à laquelle ils sont habitués, et ils se disposent en ligne sur quatre rangs : il suffit de leur aspect en cette formation, pour qu'aussitôt que leur ligne s'ébranle, les Perses (les Perses amis, les soldats de Cyrus) s'enfuient épouvantés; scène de bouffonnerie : compte tenu de ce qui va suivre, on pourrait presque dire qu'elle prouve que cette tactique est tout juste bonne contre des Perses. A Cunaxa, ce sont encore des Perses qu'elle a mis en fuite, des Perses ennemis cette fois, mais elle a coûté très cher : c'est elle qui a, par son manque de souplesse, obligé Cléarque à maintenir sa droite près de l'Euphrate, et à ne tenir aucun compte de l'avis si juste de Cyrus, qui lui demandait un assaut contre le grand roi lui-même, donc un assaut oblique vers la gauche, impossible en ce dispositif linéaire : pour appliquer correctement une tactique apprise, Cléarque a sacrifié l'enjeu stratégique de la bataille; et il faudrait encore parler de ces sinuosités qui se sont produites dans la ligne lors de la marche en avant, et qui eussent pu être dangereuses devant un ennemi plus brave. Quand la retraite commence, cette même formation de combat engendrerait normalement comme formation de route la colonne par quatre, mais Xénophon fait adopter la formation en carré, qui a pour effet de replacer en ligne sur quatre rangs les faces antérieure et postérieure du carré; il ne tardera pas à proposer, pour corriger les inconvénients qui en résultent, un dispositif que nous n'arrivons pas à comprendre d'une façon parfaitement claire, en raison sans doute de notre connaissance insuffisante du vocabulaire technique et peut-être à cause d'une altération du texte, dispositif qui, en tout cas. a pour caractéristique essentielle de permettre, à certains moments, d'articuler davantage en profondeur les éléments qui composent ces faces. Au Kentritès, Xénophon mène son arrière-garde contre les Kurdes en formation massive et profonde, toutes les sections accolées en colonne par un, puis ramène cette masse en arrière par un demi-tour à droite, serre-file en tête dans chaque unité. Mais sa formation favorite (que Chirisophe emploie seulement comme formation de rassemblement, pour avoir commodément tous les officiers à sa portée), ce sont les « compagnies droites », c'est-à-dire, non pas des colonnes de compagnie, mais des compagnies en colonnes, dont chacune se porte à un point de la ligne adverse où un coup important doit être frappé, et aborde ce point avec une force d'enfoncement irrésistible grâce à sa profondeur. C'est la doctrine qu'il soutiendra, au conseil, lors de l'attaque contre les Taoques, et tout son discours en cette occasion est un réquisitoire contre la conception traditionnelle du combat par choc de deux lignes minces et continues. Tout de même, au fortin des Driles, la nature de l'objectif imposait bien un dispositif linéaire : Xénophon y répugne tellement qu'il laisse alors aux capitaines l'initiative apparente de la décision, sachant bien qu'ils feront ce qu'ils ont l'habitude de faire; mais quelle périlleuse situation ! Sans la présence d'esprit avec laquelle il commanda : « Pillage général » au moment où la panique commençait, l'affaire tournait en catastrophe; et quelle angoisse à l'instant où des éléments ennemis se montrèrent sur les hauteurs environnantes, alors qu'il n'y avait plus aucune force disponible ! Mais voici que chez Xénophon naît l'idée de la constitution d'une réserve; et, dans le combat contre les Bithyniens, où il ne pourra empêcher l'adoption du dispositif en ligne mince, qu'un simple accident de terrain faillit mettre en échec, du moins obtiendra-t-il qu'on lui laisse une réserve de plusieurs compagnies pour réparer les dégâts éventuels. La doctrine tactique de l'*Anabase*, c'est donc qu'à la formation linéaire traditionnelle prônée par les Spartiates et par tous ceux qui en matière militaire suivent aveuglément les enseignements de Sparte, il faut substituer les masses profondes qui en colonnes séparées se porteront vers l'ennemi aux points essentiels de manière à y produire un effet d'écrasement; mais si on est tout de même amené à se former en ligne, on fera bien d'avoir une réserve en arrière. Autrement dit, l'expédition les Dix-Mille annonçait Leuctres, et Epaminondas n'a rien inventé.

## IV. — DATE DE L'ANABASE : APRÈS LEUCTRES ET AVANT 365

Jamais Xénophon ne se fût permis de critiquer aussi ouvertement la tactique lacédémonienne tant qu'elle était dans toute sa gloire : il a trop l'intuition de l'actualité, celui qu'on a appelé le premier des publicistes, et qui devait un jour, dans un tract, recommander si exactement à point aux capitaux, athéniens et autres, de s'investir dans les mines du Laurion. Journaliste, il fait sans aucun doute ses prédictions après l'événement. C'est un peu ainsi que nous nous accusions, entre les deux grandes guerres, de n'avoir pas médité à temps sur les enseignements du conflit russo-japonais ou de la guerre des Boers. Pour qu'il ose donner des leçons à l'état-major

lacédémonien, il faut qu'une retentissante défaite ait plongé dans la stupeur, par toute la Grèce, ceux qui croient à l'infaillibilité militaire des compatriotes de Léonidas. Plus tard, cette stupeur passée, et le désastre réparé par la mort d'Epaminondas, il racontera lui-même dans les *Helléniques* la bataille de Leuctres en insistant sur le rôle du hasard, comme un fidèle propagandiste de Lacédémone; et cette légère volte-face lui sera facile, s'il est vrai que l'*Anabase* ait paru sous un pseudonyme (celui de Thémistogène de Syracuse : on songerait alors, comme à une coïncidence suggestive, aux espoirs que les adversaires de Thèbes mirent quelque temps en Denys l'Ancien; mais il n'est nullement certain que Plutarque ait raison de considérer ce nom de Thémistogène, cité dans les *Helléniques*, comme un pseudonyme de Xénophon). En attendant, il met au goût du jour ses notes de la campagne (il n'y a aucune raison de supposer qu'il en ait déjà donné une première édition, même si une de ses expressions, un mot de soldat facilement répandu, sur la façon dont les Dix-Mille tournèrent le Grand-Roi en ridicule, se retrouve dans le *Panégyrique* d'Isocrate, qui est de 380) et il les publie tandis qu'on est encore sous l'impression du choc que reçurent les troupes de Cléombrote, quand, vers leur ligne continue, étalée toute droite, et qui n'avait nulle part plus de douze rangs de profondeur, s'élancèrent les colonnes séparées, en échelons débordants, d'Epaminondas, dont la première, à gauche, celle du Bataillon sacré, avait cinquante rangs; la lutte, on l'a dit, fut menée contre la montre : la droite de Cléombrote fut écrasée avant que le reste de la ligne ne fût au contact et ne pût reprendre l'avantage du nombre; et derrière la ligne, il n'y avait aucune réserve pour colmater la brèche. Ce ne fut cependant pas tout de suite après Leuctres que Xénophon put opportunément publier l'*Anabase*. Le premier réflexe de Sparte et d'Athènes fut de recourir à l'appui du roi de Perse, séparément, plutôt que de s'appuyer l'une l'autre. Mais quand elles virent le roi se rallier au vainqueur et accorder à Pélopidas tout ce qu'il demandait, alors la fureur contre la Perse, dans l'une et l'autre cité, dans l'une et l'autre coalition, n'eut plus de bornes, et l'idée se répandit très vite qu'une attaque contre le roi, menée par les forces réunies de Sparte et d'Athènes, rencontrerait l'aide de tous ses sujets dissidents et d'abord de l'Egypte. Timothée et Agésilas devaient finalement être chargés de mener cette lutte, mais sans aucun doute, en publiant l'*Anabase*, Xénophon offrait ses services. D'une telle campagne, il peut être le stratège, lui à qui Cyrus a révélé qu'une guerre éclair, menée sans que la Perse eût le temps de mobiliser, serait assurée d'un succès facile; il en sera aussi le tacticien tout désigné, lui qui a vu de si loin, s'il faut l'en croire, les réformes nécessaires de la tactique spartiate; en diplomatie même, le concours de cet Athénien ami de Sparte peut être précieux, d'autant plus qu'on tente alors même de dissocier l'entente de Thèbes et de l'Arcadie, et qu'il a connu beaucoup d'Arcadiens parmi les Dix-Mille, qu'il a même sauvé d'un désastre, en Bithynie, tous les Arcadiens de l'armée. A tous égards, en cette période, un peu avant 365, il se considère comme l'homme de la situation, et, s'il reste dans une position encore assez embarrassée, tant vis-à-vis de Sparte, où il a des ennemis, que vis-à-vis d'Athènes, où seule, en 362, la mort héroïque de Gryllos effacera le souvenir de Coronée, du moins espère-t-il avoir rendu assez de services à la cité qui l'accueillit dans son exil, et fait suffisamment honneur à sa patrie, pour qu'on oublie tout grief, et pour qu'au bon moment on se dise, comme Seuthès : « Xénophon n'a qu'un tort, qui explique tous ses déboires et toutes ses brouilles : il aime trop ses soldats ».

Fernand ROBERT.

---

# La topographie romaine, «science auxiliaire» de la littérature latine

## DÉFINITION ET MÉTHODE

La topographie romaine est une science double; elle se propose à la fois l'étude et l'identification des monuments encore existants ou reconnaissables de la Rome antique et d'autre part la localisation sur le terrain de ceux qui nous sont connus par les textes. Ainsi, sa méthode doit être elle aussi double : archéologique, dans la mesure où l'objet proposé est un monument réel, philologique, dans la mesure où l'on devra utiliser des témoignages littéraires, ou, plus généralement, « historiques ».

Cette dualité de la technique pose des problèmes délicats. D'instinct l'archéologue tend à accepter le texte sans critique, à accrocher une démonstration à un mot arbitrairement isolé de son contexte; ainsi ont été créés des « fantômes », comme ce temple de la Fortune Virile, dont le nom n'est qu'un contre-sens (peut-être commis, déjà, par Plutarque), et que l'on s'est longtemps obstiné à chercher au *Forum Boarium*. Ou bien l'on se fonde imprudemment sur un texte mal établi, prenant pour témoignage authentique ce qui est seulement imagination de copiste ou correction injustifiée d'érudit. Inversement, un pur échafaudage de textes ne présente pas moins de dangers. Souvent, le terrain vient apporter un démenti éclatant aux rapprochements les plus ingénieux. Les exemples ne manquent pas de ces cuisantes déceptions, et les fouilles récentes du Forum, entre autres, ont fait justice de maintes théories que l'on croyait établies.

## PROCÉDÉS D'IDENTIFICATION D'UN MONUMENT DONNÉ

Il est des cas privilégiés, où l'identification d'un monument existant est, en quelque sorte, spontanée. Soit, par exemple, le grand amphithéâtre qui s'étend dans la dépression séparant le Palatin et le Célius. Chacun sait, sans hésiter, que ce monument est et ne peut-être que le « Colisée », dont le nom officiel était « *amphitheatrum Flauium* », et dont la construction fut, dans son ensemble, l'œuvre de l'Empereur Domitien (81-96 ap. J.-C.). Il existe en effet à son sujet une tradition continue depuis l'Antiquité, orale d'abord, puis recueillie très tôt et transmise par l'unanimité des auteurs du Moyen âge et de la Renaissance. Pourtant, cette tradition doit elle-même être vérifiée. En l'occurrence, la vérification est aisée. Les épigrammes courtisanes de Martial, certaines *Silves* de Stace ne laissent aucune place au doute. On peut sans crainte se livrer alors à l'étude détaillée de ce « Colisée », analyser ses procédés de construction, son plan, le détail de son ornementation, et caractériser de la sorte une « technique flavienne », un « style », qui servira de repère fixe pour la constitution d'une série archéologique. De proche en proche, et à l'aide des autres monuments connus, on établira ainsi une véritable *chronologie monumentale* de Rome, fondée sur des critères objectifs et applicables même en l'absence de textes. Tel édifice mis au jour par une fouille se classera comme de lui-même, et l'on ne risquera pas (au moins en théorie) d'attribuer au temps légendaire des « rois » un pan de mur construit selon une technique en usage seulement sous Auguste ou les Antonins.

L'analyse architectonique d'un monument ne saurait pourtant donner que des résultats approximatifs; elle permet d'éviter les anachronismes flagrants qui ont eu cours trop longtemps — et dès l'Antiquité même, où l'on vieillissait systématiquement, par patriotisme, des édifices relativements récents. Nul ne songe plus à faire remonter au roi Ancus Marcius, c'est-à-dire au VIII^e siècle avant notre ère un aqueduc comme la *Marcia*, dont les parties anciennes sont l'œuvre de Marcius Rex, en 140 av. J.-C. Mais il est dangereux de vouloir trop préciser et de prétendre établir des séries aux mailles trop fines, de dater par exemple un mur à quelques décades près. Il est bien certain que les procédés des maçons ne se transforment pas avec une telle rapidité, ni

surtout avec une uniformité absolue. Autrefois comme aujourd'hui, existaient des « entreprises » ayant leurs traditions particulières, et l'on risque de juxtaposer dans le temps des variations en réalité simultanées.

Il est donc nécessaire d'interroger d'autres données. A cet égard, comme toujours, les éléments décoratifs fourniront des repères précieux; mais il existe d'autres éléments de datation particuliers aux édifices romains, et dont la valeur n'a été reconnue que récemment. Ce sont, non plus la technique de la construction ni celle de la décoration, mais le choix des matériaux. Les géologues ont déterminé avec soin la provenance des pierres employées, et l'on s'est aperçu qu'une carrière donnée n'a pu être exploitée que pendant une période assez bien définie et notamment *après* une certaine date. La méthode a rendu des services particulièrement précieux à propos du problème, maintenant bien éclairci, des murs de la Rome républicaine.

Ce critère, applicable à la plupart des matériaux utilisés, ne fournit que des *termini post quem*, et les marges de datation demeurent considérables. Souvent, il faut avoir recours à des indications particulières au monument étudié, et que seule peut révéler une fouille très minutieuse. On constate, par exemple, que ses fondations reposent sur des soubassements assignables à une époque donnée; il en résulte que la date de l'édifice supérieur doit être abaissée en conséquence. Ou encore on découvre dans la maçonnerie des fragments d'inscription, des monnaies dont il faut bien tenir compte. Mais on ne peut exclure la possibilité de remaniements ou de réfection. Il arrive que des pans de murs entiers aient vu leur parement de briques refait quelques décades après leur construction : si les briques employées pour ces reprises portent des « timbres » avec la date consulaire de leur fabrication, cela ne signifiera point que tout le monument doive être postérieur à cette date. Pourtant, l'indication n'en sera pas moins précieuse. Tout reviendra alors à reconnaître la réalité et l'étendue de ces remaniements, et l'on sera à même d'esquisser une *histoire* de l'édifice.

Le cas est particulièrement net pour le Panthéon : à l'origine ce fut un temple, élevé par Agrippa, sous le règne d'Auguste, en 27 av. J.-C. Puis, des travaux importants furent exécutés sous Hadrien, notamment, et sous Septime-Sévère. Le plan primitif fut modifié; on conserva seulement le fronton et le portique antérieur, et les architectes remplacèrent la *cella* rectangulaire par une énorme « rotonde » à coupole, que l'on voit encore. Déterminer l'âge de cette rotonde est aussi important que de déterminer la date de la construction primitive : tout un chapitre de l'histoire des voûtes peut être modifié par les résultats de cette recherche.

On voit par conséquent que cette partie de la topographie romaine, l'étude d'un monument existant, et son interprétation ne diffère pas sensiblement de la méthode archéologique en général. Il arrive même que ce soit la seule possible. Ainsi, l'arc élevé par Vespasien et terminé par Domitien pour commémorer la victoire de Titus sur les Juifs et la prise de Jérusalem n'est mentionné par aucun texte littéraire. Si nous ne le possédions pas lui-même, avec son inscription dédicatoire et ses reliefs, rien ne nous permettrait de soupçonner son existence. Et il existe de même beaucoup de monuments, parfois fort importants, qui sont autant d'énigmes indéchiffrables jusqu'ici. Malgré maintes tentatives, souvent très ingénieuses, les temples « républicains » découverts il y a vingt ans au Largo Argentina, en plein Champ de Mars, n'ont pas encore livré leur secret, et nul ne peut avec assurance leur attribuer un nom. Nous lisons bien dans leurs pierres l'histoire de leur construction et leurs vicissitudes, mais, dans la masse des textes, aucun n'est assez explicite pour que le rapprochement s'impose. Et ces temples demeurent muets.

Car — et c'est là que la topographie romaine apparaît comme une science philologique — l'étude des édifices romains n'a véritablement atteint son objet que lorsqu'elle a réussi à établir une liaison incontestable entre la pierre et le texte. C'est le texte, en dernière analyse, qui doit *expliquer* l'édifice, nous renseigner sur son but et sa fonction. Mais c'est l'édifice retrouvé, reconnu, disséqué qui suppléera aux silences, aux raccourcis, aux insuffisances du texte.

Les premiers fouilleurs qui découvrirent, à la Renaissance, les restes d'un merveilleux palais sur les pentes du Célius, avec ses salles souterraines ornées de peintures que l'on imita à l'envi, n'auraient point deviné, sans Suétone et Tacite, qu'ils avaient exhumé la Maison d'Or de Néron. Mais, ce que Tacite ni Suétone ne disaient, les détails de l'ornementation, la disposition des pièces, l'orientation si curieuse des salles, le plan en trapèze, tout cela la ruine le révélait. Et, de la sorte, les textes recevaient une sorte de « vérification », cette confrontation avec la réalité leur ôtant ce caractère en partie imaginaire que l'on est instinctivement porté à attribuer aux témoignages seulement écrits, et dont la portée est toujours forcément restreinte par la double subjectivité de l'auteur et de l'interprète. Car le témoignage écrit est loin d'être un absolu : comme toute pensée, il doit être d'abord replacé dans la perspective de son auteur. Il n'est pas un fait « pur », mais déjà une interprétation des données objectives. Ce premier décalage risque d'être encore augmenté par le lecteur ou le commentateur qui, par légèreté, maladresse, ou préjugé,

déforme à son tour le renseignement, minimise ou exagère sa valeur. Seul, le recours à la « ruine » permet de redresser les erreurs ainsi commises.

Parmi les problèmes non résolus encore de la topographie romaine, l'un d'eux, qu'il nous a été donné d'examiner de plus près, se révèle très instructif à cet égard : c'est celui du Temple de Janus, dont l'emplacement est encore considéré comme inconnu par la plupart des topographes. Pourtant, ce ne sont pas les témoignages qui font défaut : Varron, Tite-Live, Ovide, Virgile et son commentateur Servius, Sénèque, Martial, Stace, Plutarque, Dion Cassius, Macrobe, Procope enfin, font allusion à cet édifice ou même le décrivent. En outre, il existe des monnaies d'Auguste et de Néron le représentant en tout ou en partie. Il semblerait qu'un tel luxe de renseignements dût faciliter la tâche du topographe et leur combinaison révéler à sa sagacité le véritable emplacement et la nature même de ce sanctuaire que la tradition faisait remonter au roi Numa, voire à Romulus et Tatius. Malheureusement, il n'en est rien, et l'on s'aperçoit que, sans recours au terrain, les plus ingénieuses combinaisons manquent de solidité.

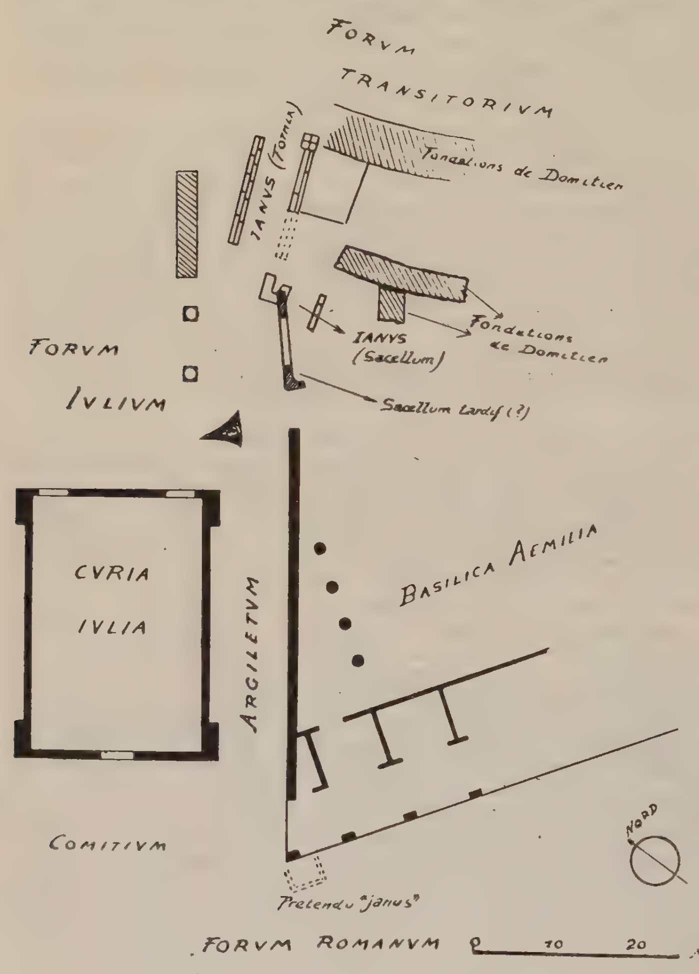



Fig. 1. — La Curie et le site de *Janus*.

Les textes nous disent d'une part que le « temple de Janus » est situé « devant la Curie », et « au Forum romain ». Si bien que la première tentation est de le chercher sur l'aire du Comitium, entre l'Arc de Septime-Sévère et l'angle Nord-Ouest de la Basilique Aemilia. Longtemps, on a voulu le retrouver dans une petite construction qui s'est révélée, à l'examen, une sorte de « bureau » d'époque relativement basse, et nullement le temple cherché. D'ailleurs, une analyse plus attentive des autres témoignages eût évité cette erreur. Ovide nous apprend en effet que le Temple de Janus se dressait « au point de jonction de deux *Fora* », c'est-à-dire, au point de jonction du Forum romain et du Forum de César. « Devant la Curie », expression de Dion Cassius, prend alors une autre valeur, et l'on s'aperçoit que la Curie julienne possédait deux façades, l'une sur le Forum romain, l'autre sur le Forum de César (ou *Forum Iulium*) (fig. 1). La zone à explorer se déplace : elle s'étend, non plus sur le Forum romain, mais de part et d'autre de l'Argilète, la rue qui s'insère entre la Curie et la Basilique Aemilia. Cette conclusion est confirmée par des allusions de Stace et de Martial, impliquant que Janus habite « au seuil » du *Forum transitorium*, la grande place commencée par Domitien. Telle est bien l'hypothèse à laquelle avait dû se ranger autrefois le grand topographe R. Lanciani, mais, de son temps, avant

les déblaiements récents, toute vérification était impossible. Depuis la construction de la *Via dell' Impero* et « l'isolement » de la Curie, il est devenu possible d'interroger le sol. Pourtant, le résultat fut d'abord décevant. Nulle part ne se dressait, dans l'aire mise au jour, le petit temple carré, avec ses deux portes, que les archéologues imaginaient, d'après les monnaies néroniennes (fig. 2) et la description de Procope. Au point que certains topographes songèrent à le chercher ailleurs et, comme il ne restait qu'une aire non fouillée au voisinage de la Curie (au Nord-Ouest de celle-ci), ils supposèrent qu'elle devait recéler ce sanctuaire évanescent.

Mais, à ce moment, un examen plus attentif des textes nous conduisit à formuler une hypothèse nouvelle, sur la nature même du monument cherché. La grande majorité des témoignages recueillis est postérieure à l'époque d'Auguste. Un seul, celui de Varron, est antérieur. Et Varron ne parle pas d'un « temple », mais d'une porte, la *Porta Ianualis,* que l'on tenait ouverte en temps de guerre, et que l'on fermait en temps de paix. Nous savons d'autre part que le terme le plus usuel pour désigner le *janus* de l'Argilète était : *Janus Geminus.* Comme cette épithète ne pouvait que difficilement s'appliquer à la divinité elle-même, il fallait bien qu'elle répondît à une autre réalité, à un « passage double ». C'est alors qu'en explorant le terrain, nous fûmes amené à découvrir l'existence d'un arc, un long *fornix,* dont les restes sont encore bien reconnaissables, et qui enjambait l'Argilète au Nord de la Curie (fig. 1). De plus, en rapport avec cet arc, et immédiatement au Sud existait un curieux ensemble, apparemment un pilier dont une pierre est taillée de façon à ménager le logement d'un verrou. Un sondage exécuté à quelque distance nous convainquit que ce pilier était l'angle Nord-Ouest d'un enclos carré orienté parallèlement à l'arc (alors que tous les autres édifices de cette zone ont des orientations différentes), et apparemment, percé d'une porte ouvrant vers le Nord-Est. Le *janus,* c'est-à-dire le « passage » ainsi formé était bien *double :* un, toujours ouvert, était l'arche allongée, l'autre, avec sa porte, était la *Porta Janualis* de Varron, sans doute intégrée par Auguste dans un sanctuaire carré, qui fut, par la suite, l'objet de remaniements sous Néron, après le grand incendie de 64 ap. J.-C. Ainsi, grâce à une chronologie plus exacte, on en vient à entrevoir une réalité autrement complexe que celle dont les textes ne nous donnaient qu'une idée fort approximative. Ici encore, le terrain *explique* le texte, mais celui-ci est indispensable pour interpréter la fouille. Aucune des deux techniques ne se suffit à elle-même; l'hypothèse doit, à chaque instant, être contrôlée. Le texte, sans cette confrontation avec la réalité, demeure lettre morte. Mais la réalité, à son tour, est absolument indéchiffrable sans le secours du témoignage littéraire.



FIG. 2. — Le *Janus* de l'Argilète sur une monnaie de Néron.

## LE MONUMENT AU SERVICE DU TEXTE

Les premiers savants qui se sont penchés sur les problèmes de topographie romaine sont les humanistes. Ils y ont été conduits par les textes. Dans leur enthousiasme et leur piété, ils s'efforcèrent de « revivre » l'Antiquité. Rome, sous leurs yeux, n'était plus qu'un champ de ruines, souvent enterrées plus qu'aux trois quarts sous les décombres et les apports de toutes natures qui encombrent les villes abandonnées. La vallée du Forum était un pâturage, et, dans les arcades des théâtres, des maisons s'étaient blotties contre les vieux murs. Avec plus d'imagination que de patience, les humanistes ont voulu retrouver les lieux dont parlaient les auteurs. Ils possédaient quelques points de repère : le Forum avait gardé son nom; on n'ignorait pas où se trouvait le Palatin. Mais, à part quelques données très générales, on dut avoir recours à des hypothèses souvent hardies. Des fouilles étaient conduites au hasard, surtout pour découvrir des œuvres d'art dont on ornerait les « galeries » des palais modernes. De telles méthodes, peu scientifiques et passablement destructrices, ont duré pendant des générations. Ce n'est qu'à partir du siècle dernier que l'on s'est attaché à étudier systématiquement la « Rome souterraine ». Pourtant, ce long travail n'a pas été entièrement vain, ni sans influence sur l'interprétation des textes littéraires.

Rome était, en somme, une assez petite ville. Grandie au hasard, sans plan d'urbanisme mené avec patience, elle était limitée dans son extension par l'absence de moyens de transport rapides.

Elle ne possédait qu'un seul « centre » : toute la vie, politique, judiciaire, sociale, commerciale, aboutissait au Forum. La ville était un cadre familier à tous, et son paysage s'imposait à la pensée de chacun. Dès lors, un auteur ne pouvait éprouver le besoin de décrire complaisamment ce que tout le monde connaissait. Comment s'étonner que les discours de Cicéron, les traités de Sénèque se contentent d'allusions aux monuments familiers ? L'histoire des émeutes fomentées par Clodius au Forum était parfaitement claire pour les contemporains. Elle reste pour nous lettre morte jusqu'au jour où nous situons avec exactitude le Temple de Castor, avec son haut *podium*, place forte des émeutiers, d'où il leur était possible de commander la rue commerçante du *Vicus Tuscus*, qui longe le temple, et de troubler les audiences du préteur, dont le tribunal se dressait au voisinage, sur la place. Un plan, une photographie rendent la vie à ce qui risque de demeurer sans eux un récit abstrait d'événements bizarres.

La topographie romaine rentre dans l'étude de ces *realia*, que les grands philologues s'efforcent, depuis un siècle, de confronter avec les textes. Si la connaissance de la civilisation mycénienne importe pour le lecteur d'Homère, celle du cadre quotidien n'importe pas moins au lecteur de la littérature latine. Il existe par exemple tout un livre des *Elégies* de Properce dont la poésie a précisément comme source le cadre quotidien : élégie à Vertumne, incompréhensible à qui ne replace pas la statue en son lieu, élégie « à Rome », la première du livre, qui déroule aux yeux du lecteur le panorama de la Rome augustéenne, tel qu'on l'aperçoit en faisant le tour du Palatin. Que dire enfin de cette « légende de Tarpeia », qui, faisant table rase des édifices récents, prétend retracer le tableau de la Rome « primitive », avec les falaises escarpées de la Citadelle Capitoline, la source sacrée du *Tullianum*, la vaste prairie, ce *senaculum* antérieur à la Curie de Tullus Hostilius, où les premiers *patres* avaient coutume de se réunir ? Toute cette poésie étrange, cette rêverie autour des premiers temps de Rome, tels qu'on se les représentait au siècle d'Auguste, est décidément fermée à quiconque ne consent pas à faire lui-même la transposition nécessaire.

Car Rome, comme ville, n'est pas seulement un ensemble quelconque de bâtiments, temples, basiliques, portiques, maisons privées, places et rues, collines ou vallées. Rome est, dans ses moindres parties, pour le Romain, un être vivant, bien plus un être divin; ses édifices ont des fonctions traditionnelles, qui leur imposent une signification précise, une valeur symbolique. Rien de tout cet univers n'est accessible si l'on ignore l'aspect, les positions relatives de ces lieux sacrés. Un personnage de Tite-Live rappelle à ses compatriotes, après l'incendie de l'invasion gauloise, que les édifices de Rome ne seront plus les mêmes, s'ils sont transportés à Véies : le site de chacun est irremplaçable; il est un visage rituel de Rome — celui, précisément, que la topographie s'efforce de préciser — qui possède une valeur à la fois religieuse et poétique, et dont la permanence constitue l'un des thèmes majeurs de la pensée latine.

Presque tout un chant de l'*Enéide* est consacré à cette interprétation du « site » : la venue d'Enée chez Evandre n'est qu'une méditation poétique sur la destinée de ces collines « fatales », et l'on risque fort de méconnaître la poésie et jusqu'à la signification de ce texte célèbre si on ne le replace pas dans son « milieu topographique ». L'arrivée du héros en ce *Forum Boarium* imprégné d'hellénisme où se célèbrent, précisément, les grandes fêtes de l'*Ara Maxima* en l'honneur d'Hercule, a pour but de rappeler que la ville n'est pas une création récente, mais remonte aux plus anciennes époques de la légende. Si Virgile suit les versions « troyennes » de la fondation, il n'ignore pas, pour cela, l'état hellénique de la tradition, celle qui attribuait la première installation d'une cité en ce lieu aux vainqueurs de Troie. Il ne lui déplaît pas, même si les exigences de son sujet lui imposent de présenter Rome comme la Cité des Enéades, de rappeler qu'elle est *aussi* un asile du plus antique hellénisme, où, auprès d'Evandre l'Arcadien, l'Argien Héraclès a trouvé non seulement hospitalité, mais justice. En face de la Rome violente de Romulus il dresse une Rome paisible et déjà « juriste », future capitale du monde pacifié par les vertus d'Auguste. Autour de cet autel, dans ce banquet qui suit le sacrifice communient les deux grandes civilisations dont l'accord, un instant menacé par la tentative d'Antoine, a été définitivement scellé. Il n'en est que plus significatif de voir le vieux roi Evandre demeurer dans cette humble chaumière du Palatin, qui préfigure assurément la maison d'Auguste lui-même, modeste, mais ornée du laurier apollinien.

Chacun des sites rencontrés au cours de la promenade qui suit le sacrifice est, lui aussi, lourd de sens. Le *Lupercal*, antre de la Louve de Romulus, évoque directement cet Apollon au Loup, dieu national de l'Arcadien Evandre, et, indirectement, l'autre Apollon, que l'on disait père d'Octave. Cela est d'autant plus certain qu'à quelques pas de là Evandre montre à Enée le sanctuaire de Carmenta : or, Auguste, en ce même endroit, venait de faire édifier un temple magnifique à son dieu protecteur. Le Temple d'Apollon Sosianus, tel qu'on l'entrevoit aujourd'hui, avec ses trois colonnes, non loin du théâtre de Marcellus, était véritablement un monument

dynastique, à la gloire du Prince. Et les souvenirs — ou plutôt les prémonitions — de la politique augustéenne s'accumulent dans les vers qui suivent. Pourquoi Evandre évoque-t-il Jupiter à l'Egide, en passant au pied de la falaise capitoline ? Pourquoi, sinon parce que, devant le Temple de Jupiter Capitolin, Auguste, à son retour d'Espagne, voulut consacrer un temple nouveau à Jupiter Tonnant, pour le remercier du « miracle » accompli en sa faveur lors d'un orage où la foudre tomba sur sa litière sans lui faire aucun mal ? L'Argilète, dont le nom apparaît également, c'est à la fois une vieille légende à la gloire d'Evandre, et aussi l'emplacement du « temple de Janus », garant de la paix recouvrée, depuis sa fermeture officielle après Actium. Il n'est jusqu'à la mention des arènes qui ne soit un hommage discret à Mécène et à ses jardins reconquis sur les charniers. Trop longtemps les lecteurs ont été déconcertés par les apparentes bizarreries d'une promenade dont l'itinéraire est en réalité calculé dans tous ses détails. Et ce n'est peut-être pas un hasard si ce trajet reproduit avec une suffisante approximation celui qui, à la fin de *Ludi Romani*, ramenait au Capitole les statues que l'on venait d'honorer au Grand Cirque. La Rome « primitive » de Virgile est avant tout l'image et la promesse de la Rome augustéenne : le site est inséparable du symbole.

La topographie romaine, on le voit, n'est pas destinée surtout à satisfaire une curiosité vaine. Elle est une partie essentielle de l'interprétation des textes. Les exemples rappelés montrent qu'elle ne s'applique pas seulement à des textes techniques, sans importance pour la littérature proprement dite : elle est installée au cœur même de la pensée antique, dans la mesure où Rome même fut, dans ses pierres et son sol, objet de vénération et de foi.

Pierre GRIMAL.

## NOTE ANNEXE

Les ouvrages permettant une initiation à la topographie romaine sont assez rares en français. Le *Lexique* de L. HOMO, publié chez Klincksieck en 1900, n'est naturellement plus au courant des découvertes modernes, particulièrement nombreuses depuis 1930. Plus récent, et fort précieux, est le *Topographical dictionary of Ancient Rome*, de PLATNER et ASHBY, paru à Oxford, en 1929. Il convient de le mettre à jour grâce aux publications de G. LUGLI, notamment *Roma Antica, Il Centro Monumentale*, Rome, 1946, qui donne des bibliographies récentes. De G. LUGLI et L. GISMONDI est annoncée une carte de Rome antique, destinée à combler une lacune évidente, le dernier plan édité étant pratiquement celui de HUELSEN, qui date du siècle dernier.

La monographie de H. THEDENAT, sur le *Forum*, parue chez Hachette (6ᵉ édition, 1923) demeure excellente et, dans l'ensemble, ses conclusions ont assez peu vieilli.

# BIBLIOGRAPHIE

*Cours de langue latine*, publié sous la direction de Lucien SAUSY (Librairie Fernand Lanore, Paris, 1947-1949) : L. SAUSY, *Grammaire latine complète;* — L. SAUSY et R. FRANCE, *Grammaire latine abrégée* (229 pp., classes de 6ᵉ et 5ᵉ ) ; — R. FRANCE et L. CATIN, *La classe de latin en Sixième* (418 pp.) ; L. CATIN, *La classe de latin en Quatrième* (536 pp.) ; — à paraître : *La classe de latin en Cinquième*.

En ce temps où des têtes légères et d'autres, dangereusement lucides, s'acharnent contre l'humanisme classique, où nombre de ses amis s'alarment des insuffisances constatées dans la formation des jeunes latinistes au niveau du baccalauréat et s'efforcent de déceler les causes du mal pour lui appliquer les remèdes les plus appropriés, c'est un plaisir de saluer la parution d'un nouveau *Cours de langue latine*, publié par L. Sausy — bien connu des élèves de l'enseignement secondaire, qui ont utilisé ses recueils de textes latins, des candidats parisiens à l'Ecole Normale Supérieure, à la licence et à l'agrégation, à qui a été donnée la chance de l'avoir pour maître — avec la collaboration de R. France et L. Catin, dont les travaux et l'enseignement en Sorbonne sont vivement appréciés des latinistes.

Nos lecteurs savent déjà les mérites de la *Grammaire complète*, parue il y a trois ans : rédaction claire aux formules bien frappées, maintien et même multiplication justifiée des exemples, élimination de certains tours étrangers à l'usage de César et de Cicéron comme *pueri docentur grammaticam*, souci de « faire comprendre autant que faire apprendre », surtout regroupement de certains chapitres, déjà amorcé dans les manuels antérieurs, poussé ici nettement plus loin : les règles de l'accord de l'adjectif et des compléments du comparatif et du superlatif suivent immédiatement l'étude des degrés de signification, les conjugaisons en — *a*, en — *e* et en — *i* sont rassemblées, la syntaxe des mots est répartie en « groupe du nom » et « groupe du verbe », etc... Nous nous réjouissons aussi, personnellement, que M. Sausy ait eu le courage de recommander aux élèves (et aux maîtres !) l'emploi de la prononciation restituée et de ne leur en point expliquer d'autre.

Pour adapter cette somme, de volume assez considérable, aux besoins des débutants, MM. Sausy et France n'avaient qu'à y supprimer la plupart des nombreuses Remarques (un peu trop morcelées et multipliées, peut-être ?) et certaines particularités de morphologie et de syntaxe; le résultat de cet élagage est un manuel simple, commode, très suffisant pour des enfants de 6$^{e}$ et de 5$^{e}$. Les tableaux récapitulatifs des dernières pages sont particulièrement précieux. Çà et là un perfectionnement a été introduit dans le texte ou une inexactitude éliminée (p. 71 les conjugaisons en *— a*, *— e*, *— i* ont heureusement perdu leur épithète de « contractes » [*Gramm. compl.*, p. 100]. Signalons en toute amitié à MM. Sausy et France, pour les rééditions à venir, que nous souhaitons très nombreuses, quelques points de détail dont la rédaction nous a paru, au cours d'un rapide survol, appeler peut-être une légère amélioration : *Gramm. compl.*, p. 15 : il ne serait sans doute pas inutile de noter que les formes en — *os* et — *om* ont subsisté surtout après un — *u* —; faut-il laisser croire, même à des bacheliers, que les poètes étendent à d'autres noms [que *liberi* et certains termes techniques] le génitif en — *um ?* — Page 25 : *senatus-consultum* est affligé d'un génitif bien étrange ! — Page 32 [= *Gramm. abrégée*, p. 25] le comparatif et le superlatif des participes sont enseignés dans un paragraphe intitulé : *Adjectifs sans comparatif ou sans superlatif.* — Page 34 [= *Gramm. abrégée*, p. 26;; cf. *Gramm. compl.*, p. 56; *Classe... en 6$^{e}$*, p. 16-22] les indications relatives à la place de l'épithète ne sont pas très orthodoxes ! — Page 38 [= *Gramm. abrégée*, p. 29, où l'addition « en français » manque de clarté] le complément est-il « sous-entendu » lorsque l'adjectif est employé seul à la forme dite « comparative » ? — le superlatif relatif ne sert-il qu'à rendre « *le bas, le fond, l'extrémité, le début* » ?). M. Sausy n'a pas oublié non plus qu'en bien des cas, une brève information tirée de l'histoire de la langue aide l'apprenti à comprendre et à retenir un trait particulier de morphologie ou de syntaxe. Il est permis seulement de regretter que la présentation typographique ne mérite pas des compliments sans réserve comme le texte : l'emploi des mêmes caractères pour les mots latins et pour le français, des mêmes lettres grasses pour les termes soulignés et pour les titres n'aurait-il pu être évité ?

Ces légers inconvénients matériels ont disparu dans les deux livres d'exercices et de textes destinés aux élèves de 6$^{e}$ et de 4$^{e}$ (seule demeure gênante et peu rationnelle la majuscule qui commence tous les mots dans les colonnes de vocabulaire). La *Classe de latin en Sixième* comprend deux parties : la première, consacrée aux exercices pratiques de langue, correspond à la *Grammaire abrégée;* chacun des chapitres est scindé en deux éléments, relatifs l'un à l'étude des formes, l'autre à l'étude de la phrase, mais constitue un tout complet (*Adverbes et adjectifs de quantité — le groupe « verbe plus adverbe »*, par exemple); dans chaque élément nous trouvons un rappel des règles étudiées, un exercice de version et un exercice de thème avec le vocabulaire mis en œuvre dans l'un comme dans l'autre; en outre la plupart des chapitres sont complétés soit par un petit texte français illustré sur la vie grecque, dont la mise en latin est facilitée par la traduction des mots difficiles, soit par un supplément de vocabulaire à apprendre, généralement ordonné en fonction d'un centre d'intérêt, soit par un exercice faisant appel à l'invention : phrases à compléter, portrait d'un camarade, itinéraire d'un voyage, etc... (Sans méconnaître que les classes les plus vivantes sont celles où le maître met le plus de vie et que les méthodes les plus actives, les plus joyeuses peuvent aboutir à un enseignement mort, on se demande si ce dernier genre d'exercices ne pourrait pas être multiplié et varié avec profit; les expériences faites en ce sens dans notre pays ont donné souvent de bons résultats, lorsque le zèle s'est accompagné de mesure et de bon sens; à l'étranger, la pédagogie du latin se rapproche davantage de celle des langues vivantes [voir, dans la *Revue de la Franco-ancienne*, n° 93, 1$^{er}$ trimestre 1950, une enquête intéressante sur l'enseignement des langues anciennes en Angleterre]; du moins peut-on souhaiter qu'à tous les échelons de l'enseignement une fraction de l'horaire soit consacrée à un petit entretien en latin entre le maître et les élèves ou étudiants : ce serait un des moyens d'éviter cette espèce d'enlisement que l'on constate chez un grand nombre de nos jeunes latinistes à partir de la classe de 3$^{e}$, après des débuts souvent brillants.) Quant à la deuxième partie, elle contient une présentation heureusement renouvelée de l'*Epitome historiae Graecae*, puisque les programmes prescrivent l'étude de l'histoire grecque la même année que l'initiation à la langue des Romains; plus de tours poétiques ou postclassiques, plus de fragmentation excessive, mais une adaptation ingénieuse, animée et plaisante des grands textes de la légende et de l'histoire, des illustrations variées, le tout complété par de brèves notes explicatives et un lexique sobre et précis : lecture attrayante pour les jeunes, les moins jeunes, et même les... beaucoup moins jeunes !

Le livre de 4$^{e}$ renferme successivement des exercices de thèmes, en phrases détachées, destinés à la révision des règles grammaticales, — une double série de thèmes et 50 versions, choisis avec un flair et un discernement dignes de tout éloge, — de longs extraits de la *Guerre des Gaules*, précédés d'un utile lexique archéologique, éclairés par des résumés, des notes et surtout des plans et cartes éloquents; enfin, quelques textes de Cicéron, d'Ovide et de Quinte-Curce.

Ces deux gros livres (un peu trop gros, diront certains...), entre lesquels va venir s'insérer la *Classe en Cinquième*, constituent avec les deux grammaires un ensemble systématique et bien au point, appelé à rendre les plus grands services aux professeurs et à faciliter aux élèves l'étude de la langue et de la civilisation à laquelle nous continuons à attacher tant de prix.

J. B.

DEUXIÈME PARTIE

# DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

## QUELQUES CADRES D'ÉTUDE POUR " LE ROUGE ET LE NOIR "

**Armance,** en 1827, fut un échec. Cet échec s'explique, malgré l'intérêt du roman, par une certaine obscurité qu'imposait à Stendhal le cas assez scabreux de son personnage principal; et aussi par une certaine étroitesse de la peinture sociale. **Le Rouge et le Noir** offre une analyse psychologique à la fois plus complète et plus claire; un tableau de mœurs plus ample : c'est une « chronique », c'est la peinture d'un temps. Stendhal y a vraiment enfermé toute son expérience. Il traverse des années pénibles et désenchantées; l'œuvre qu'il entreprend en 1828 représente un sursaut de son énergie; une revanche aussi, à la fois contre la société qui le méconnait et contre le destin qui l'humilie.

Le titre de l'œuvre est ambigu et de toute manière symbolique. Le Noir, c'est la carrière ecclésiastique, la soutane, l'austérité, le renoncement (théorique) au monde; le Rouge, c'est la carrière militaire, l'uniforme, la jouissance, la conquête du monde. Mais le Rouge et le Noir, ce sont aussi les couleurs sur lesquelles on mise dans les jeux de hasard. Or Stendhal pense que le hasard commande la destinée; il considère aussi que tout homme peut et doit, à tout instant, parier sur une couleur ou sur l'autre; et que, de certains de ses choix, dépend le reste de sa vie : lui-même a parié, a choisi, le jour où il s'est abstenu d'aller passer le concours de l'Ecole Polytechnique, auquel il s'était préparé pendant plusieurs années. Cette ambiguïté du titre est probablement voulue; les deux explications sont valables; et il y en a peut-être d'autres.

Nous étudierons **le Rouge et le Noir** en allant du plus extérieur et du moins original au plus profond et au plus original. Nous considérerons successivement l'intrigue romanesque, la peinture des mœurs et la peinture des caractères : d'abord Julien Sorel, puis les deux héroïnes.

### I. — L'INTRIGUE ROMANESQUE

Stendhal n'invente pas les sujets de ses romans; il prétend enregistrer des « faits vrais », des événements vécus. Cette attitude esthétique pourrait bien lui avoir été suggérée, dans une certaine mesure, par une sorte d'impuissance à imaginer des épisodes, comme un Balzac ou même une George Sand. Il y a un univers balzacien; il n'y a que des héros stendhaliens. Pour **le Rouge et le Noir,** on sait que Stendhal est parti d'un « fait-divers » (comme on a pris l'habitude d'écrire si absurdement) ; il utilise et transpose des données fournies par la **Gazette des Tribunaux** en décembre 1827. Suivons les modes de cette transposition.

#### A. — LES ORIGINES DU HEROS

Nous lisons dans la **Gazette des Tribunaux :** « Antoine Berthet, âgé aujourd'hui de vingt-cinq ans, est né d'artisans pauvres, mais honnêtes; son père est maréchal-ferrant dans le village de Brangues. Une frêle constitution, peu propre aux fatigues du corps, une intelligence supérieure à sa position, un goût manifesté de bonne heure pour les études élevées, inspirèrent en sa faveur de l'intérêt à quelques personnes; leur charité plus vive qu'éclairée songea à tirer le jeune Berthet du rang modeste où le hasard de la naissance l'avait placé, et à lui faire embrasser l'état d'ecclésiastique. Le curé de Brangues l'adopta comme un enfant chéri, lui enseigna les premiers éléments des sciences, et, grâce à ses bienfaits, Berthet entra en 1818 au petit séminaire de Grenoble. En 1822, une maladie grave l'obligea à discontinuer ses études. Il fut recueilli par le curé, dont les soins suppléèrent avec succès à l'indigence de ses parents. A la pressante sollicitation de ce protecteur, il fut reçu par M. Michoud, qui lui confia l'éducation d'un de ses enfants; sa funeste destinée le préparait à devenir le fléau de cette famille. »

**Transposons :** nous pourrions écrire, en résumant les indications éparses dans les premiers chapitres du roman : « Julien Sorel est né d'artisans pauvres, mais honnêtes; son père est charpentier dans la petite ville de Verrières : une frêle constitution, peu propre aux fatigues du corps, une intelligence supérieure à sa position, un goût manifesté de bonne heure pour les études élevées, inspirèrent en sa faveur de l'intérêt à quelques personnes, en particulier au curé de Verrières, qui l'adopta comme un enfant chéri, lui enseigna la théologie et songea à lui faire embrasser l'état ecclésiastique. Il fut reçu par M. de Rênal, qui lui confia l'éducation de ses trois enfants. »

#### B. — L'AVENTURE AVEC M^me^ DE RENAL

**Gazette des Tribunaux :** « M^me^ Michoud, femme aimable et spirituelle, alors âgée de trente-six ans, et d'une réputation intacte, pensa-t-elle qu'elle pouvait sans danger prodiguer des témoignages de bonté à un jeune homme de vingt ans dont la santé délicate

exigeait des soins particuliers ? Une immoralité précoce dans Berthet le fit-il se méprendre sur la nature de ces soins ? Quoi qu'il en soit, avant l'expiration d'une année, M. Michoud dut songer à mettre un terme au séjour du jeune séminariste dans sa maison. »

**Transposons :** « Mme de Rênal, femme douce et naïve, alors âgée de trente ans environ, pensa-t-elle qu'elle pouvait sans danger prodiguer des témoignages de bonté à un jeune homme de dix-huit ans et demi dont la condition modeste éveillait son zèle charitable ? Une ambition précoce en Julien Sorel (ambition nuancée de sentiments plus complexes) lui fit dresser un plan de campagne pour transformer cette sympathie en amour. Avant l'expiration d'une année, M. de Rênal dut songer à mettre un terme au séjour du jeune précepteur dans sa maison. »

### C. — L'AVENTURE AVEC Mlle DE LA MOLE

**Gazette des Tribunaux :** « Berthet entra au petit séminaire de Belley pour continuer ses études (...) Berthet parvint encore à se placer chez M. de Cordon en qualité de précepteur. Il avait alors renoncé à l'Eglise; mais après un an M. de Cordon le congédia pour des raisons imparfaitement connues et qui paraissent se rattacher à une nouvelle intrigue. »

**Transposons :** « Julien Sorel entra au séminaire de Besançon pour continuer ses études. Puis il parvint à se placer chez M. de la Mole en qualité de secrétaire. Mais bientôt M. de la Mole le congédia, pour des raisons parfaitement connues et qui se rattachent à une nouvelle intrigue. »

### D. — LE CRIME ET LE DENOUEMENT

**Gazette :** « Berthet, dans son ambition déçue..., se rend à Lyon pour acheter des pistolets... Le dimanche 22 juillet, de grand matin, Berthet charge ses deux pistolets à doubles balles... A l'heure de la messe de paroisse, il se rend à l'église et se place à trois pas du banc de Mme Michoud... Là, il attend, immobile..., jusqu'au moment où le prêtre distribua la communion. »

**Réquisitoire du procureur général :** « Deux coups de feu successifs et à peu d'intervalle se font entendre. Les assistants épouvantés voient tomber presque en même temps et Berthet et Mme Michoud. »

**Transposons :** « Julien entre chez l'armurier de Verrières pour acheter des pistolets. Il se rend à l'église et se place à quelques pas derrière le banc de Mme de Rênal. Au moment de l'élévation, il tire sur elle un premier coup et la manque; puis un second coup, et elle tombe. »

Finalement tous deux sont condamnés à mort après avoir prononcé, à l'adresse de leurs juges, une belle harangue « antisociale »; tous deux sont guillotinés. L'exécution de Berthet eut lieu le 23 février 1828; celle de Julien en 1830 : l'intervalle de deux ans est celui-là même que dut ménager Stendhal pour méditer et pour écrire son œuvre, — pour transposer le fait-divers en roman.



### CONCLUSION

Les analogies sont vraiment frappantes. Le miracle est que l'originalité du **Rouge** demeure éclatante. En peignant les milieux, notamment les milieux politiques, Stendhal va faire d'une chronique criminelle une chronique historique, d'un fait-divers une étude de mœurs. En peignant des caractères, et notamment celui de Julien Sorel, il crée, presque de toutes pièces, une œuvre psychologique. Car le personnage de Julien Sorel est autrement riche, autrement consistant, que celui d'Antoine Berthet. Berthet n'est qu'un raté, un aigri; Julien Sorel, si l'on excepte le dénouement, a réussi. L'histoire de Berthet est celle d'une déchéance : l'histoire d'un jeune homme qui a rêvé d'une destinée brillante, qui est demeuré dans des emplois subalternes et qui en rend responsable la société. L'histoire de Julien Sorel est celle d'une ascension, menée jusqu'au seuil du triomphe; il conserve une sorte de grandeur, jusque dans son crime et jusque dans sa défaite, qui est la défaite d'un fort.

## II. — LA PEINTURE DES MŒURS

A propos d'une initiative municipale prise par M. de Rênal, Stendhal indique en passant, au chapitre II du **Rouge :** « Quoi qu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue. » Aveu à la fois discret et révélateur. **Le Rouge** est bien une chronique de 1830, mais une chronique de partisan; un tableau fouillé, sans doute, mais en même temps cruel et passionné; la vérité, oui, mais **l'âpre** vérité.

### A. — LA PROVINCE

#### 1. Le pouvoir civil

**M. de Rênal, maire de Verrières.** — Par son nom, il se rattache à l'aristocratie; il a, sauf en affaires, une sorte de politesse qui l'empêche de paraître tout à fait haïssable. Mais ce n'est pas un vrai grand seigneur; sa fortune politique est surtout celle d'un homme qui a du bien, d'un bourgeois. Quant à son caractère, il est fort médiocre : « Le voyageur parisien est choqué d'un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlé à je ne sais quoi de borné et de peu inventif. » Politiquement, c'est un ultra : cela ne veut pas dire un extrémiste, un fanatique, mais un « ministériel »; c'est aux ultras qu'il doit sa puissance momentanée. Il profite des situations acquises et trouve que tout est bien ainsi. Que pourrait-il souhaiter d'autre ? Il allie au prestige de son nom celui de sa position sociale. Il ne peut manquer de trouver nécessaire un régime qui valide cette aristocratie de la naissance et de la fortune.

**Son rival, Valenod.** — Si M. de Rênal est le présent, M. Valenod est l'avenir prochain. Cet être grossier est parti de rien; il portait autrefois un « habit vert pomme » fort peu engageant (chap. XXIII). Le voilà directeur du dépôt de mendicité, un poste qui fournit bien des occasions de s'enrichir à un malhonnête homme. Ce poste lui confère déjà une grande autorité. Mais en outre, ce personnage, théoriquement placé sous les ordres de M. de Rênal, « avait fini par balancer le crédit de son maître aux

yeux du pouvoir ecclésiastique ». Voilà son secret ! Il est l'agent de la congrégation. A ce titre, il exerce une puissance semi-occulte et d'autant plus redoutable. D'ailleurs sans principes, prêt à toutes les compromissions, moralement ignoble et même un peu effrayant.

M. de Rênal et M. Valenod forment « un triumvirat » avec M. Maslon. Ceui-là est un prêtre. Le pouvoir ecclésiastique se trouve ainsi aux côtés du pouvoir civil, ou plutôt derrière le pouvoir civil, qu'il contrôle et dirige en sourdine.

### 2. Le pouvoir ecclésiastique

**Au bas de l'échelle, un type de bon prêtre, l'abbé Chélan.** — Sa grande préoccupation est le salut de l'âme, d'où ses conseils à Julien qui, selon lui, se damne. Est-il libéral ? Non, mais charitable : sa charité le guide et, au besoin, l'entraîne à se compromettre. Il est au bord de la disgrâce.

D'abord à ses côtés comme vicaire, puis à sa place dans la cure, **l'abbé Maslon,** un jésuite intrigant, dans les mains du vicaire-général, M. de Frilair.

En haut, un échantillon de prélat du nouveau modèle : **l'évêque d'Agde.** Il est tout jeune... et magnifique. Richement habillé. D'ailleurs fort poli. Il s'exerce, devant la glace, avec mille gestes gracieux, à donner la bénédiction. Mais, dans l'exercice de ses fonctions sacerdotales, il apparaît formidable. On s'en aperçoit lorsqu'on le voit exiger des jeunes filles du Sacré-Cœur une adhésion fanatique. Il est le symbole d'une autorité beaucoup plus temporelle que spirituelle.

### 3. La leçon de la province

**Dictature du parti clérical.** — Les libéraux sont écrasés. Le juge de paix est obligé d'aligner ses arrêts sur les volontés d'un abbé Maslon. Le libraire est pestiféré, parce qu'on le soupçonne de libéralisme. Le malheureux imprimeur, Falcoz, qui eut autrefois M. de Rênal pour ami, se voit briser impitoyablement les reins.

**Au pouvoir, des ambitions sordides s'affrontent.** — M. de Rênal contre M. Valenod : les loups entre eux... Et c'est le plus cruel, le plus sauvage qui l'emportera — M. Valenod. C'est aussi le plus appuyé par la Congrégation. Voilà ce que Julien voit et comprend. La splendeur de l'évêque, la puissance de Valenod... « Aujourd'hui, on voit des prêtres de quarante ans avoir cent mille francs d'appointements, c'est-à-dire trois fois autant que les fameux généraux de division de Napoléon. Il leur faut des gens qui les secondent. Voilà ce juge de paix, si bonne tête, si honnête homme jusqu'ici, si vieux, qui se déshonore par crainte de déplaire à un jeune vicaire de trente ans. **Il faut être prêtre.** »

## B. — LE SEMINAIRE

### 1. L'autorité ecclésiastique

Au sommet, **l'évêque de Besançon.** Un homme âgé, aux manières anciennes, promu aux honneurs en un temps où la Congrégation ne régnait pas encore; un brin sceptique, semble-t-il; mais surtout recroquevillé dans un égoïsme de vieillard. Humaniste par plaisir, il est heureux de voir devant lui un visage intelligent et fin comme celui de Julien, heureux d'entendre d'agréables propos sur Virgile et sur Cicéron. Anodin et inefficace, dans les grandes affaires. Pratiquement à la merci de son vicaire général, M. de Frilair.

**L'abbé de Frilair,** l'homme de la Congrégation, est, lui, à la fois le domestique et le maître de son évêque. « Cet évêque avait une fort mauvaise vue et aimait passionnément le poisson. M. de Frilair ôtait les arêtes du poisson qu'on servait à Monseigneur. » En dehors de cela, un personnage redoutable et haïssable. Son évêque peut bien se montrer espiègle avec lui... c'est lui qui a le dernier mot, quand il le juge nécessaire; et par exemple quand il s'agit de surveiller la gestion du séminaire.

**L'abbé Pirard,** directeur du séminaire, une belle figure de prêtre, comme l'abbé Chélan, son ami. A ce titre même, c'est une victime promise à l'hécatombe du fanatisme. Chélan rayonne de charité, c'est un saint; Pirard, plus raide, se défie de lui-même, maîtrise ses élans et adopte, par vertu sincère, une sorte de dureté : un janséniste, écrit Stendhal; non pas exactement par doctrine, peut-être; mais le mot exprime à la fois la rigueur de sa morale et la résolution de son hostilité à la puissance du parti jésuite et de la Congrégation. Il est d'ailleurs vaincu dans sa lutte par l'abbé Castanède, comme l'abbé Pirard fut vaincu par l'abbé Maslon.

**L'abbé Castanède,** en principe, est le subordonné de l'abbé Pirard; en fait, c'est le véritable directeur du séminaire. Pour être bien en cour, il est convenable de le choisir pour confesseur. On le sent investi de cette puissance réelle qui échappe à l'abbé Pirard, tout comme elle échappe, au fond, au vieil évêque. Il a d'ailleurs son secret, lui aussi; nous l'apprendrons plus tard : il est le chef de la police de la Congrégation pour toute la frontière Nord.

**L'abbé Chas-Bernard** est un type de subalterne : il attend un canonicat depuis quinze ans; par prudence peut-être autant que par frivolité naturelle, il ne rêve que chasubles, chandeliers, parures, ornements sacerdotaux... Sans influence et sans caractère. Ce n'est pas un mauvais homme; mais il est, pratiquement, inexistant.

### 2. La vie au séminaire

**Disgrâce de l'intelligence.** — Le vice suprême consiste à penser par soi-même. La science ne compte pas. La culture profane est une mauvaise note. Le but à atteindre est l'acquisition d'un certain comportement, qui implique une apparence de soumission à l'autorité. « Au séminaire, il est une façon de manger un œuf à la coque qui annonce les progrès faits dans la vie dévote. »

**Avilissement du caractère.** — Les procédés en honneur sont tortueux et odieux. **Espionnage :** la vie privée n'est naturellement pas respectée; les lettres sont remises décachetées, ou bien interceptées. **Délation :** une police intérieure traque toute velléité d'indépendance, découvre tout secret personnel; d'emblée, l'abbé Pirard n'ignore rien des relations de Julien avec Mme de Rênal, ni de son aventure avec la dame Amanda, dans un café bisontin; le document compromettant, l'adresse de la dame, est bien vite parvenu entre ses mains. **Fourberie :** tous les moyens sont bons pour faire s'enferrer les naïfs. A l'examen, Julien brille en théologie; on lui donne alors la

tentation de briller sur Horace; il se laisse prendre au piège, cède à la vanité, étale ses connaissances : il est perdu. **Ambition mesquine,** chez les séminaristes : il s'agit d'avoir une bonne cure, où le casuel soit abondant; pour cela, il faut être dans les bonnes grâces du vicaire général; dans les conversations particulières s'agitent des préoccupations naïves et sordides.

### 3. La leçon du séminaire

Julien y apprend la nécessité de se composer un maintien social. Il discerne que l'hypocrisie est la règle du jeu, un jeu odieux, qu'en principe il déteste, mais qu'il devra pratiquer pour s'imposer. Son but, à lui, n'est pas d'accéder à une bonne cure, mais à de hautes fonctions, dignes de sa valeur. Il voit dans le séminaire l'école où se forme ce parti si puissant dont il a constaté les triomphes en province et dont il va percer le secret à Paris. **Il faut être prêtre.**

## C. — PARIS

### 1. L'aristocratie du faubourg

**Le marquis de la Mole** domine son entourage par une certaine désinvolture de grand seigneur, une certaine aptitude à dominer les situations par son grand air, un certain parti-pris de légèreté qui n'exclut, à l'occasion, ni la finesse, ni même la profondeur. Entre M. de Rênal et lui, il y a un monde. M. de Rênal, c'est l'aristocratie douteuse et renforcée par l'argent, M. de la Mole, c'est l'aristocratie éclatante, qui méprise l'argent; mais d'ailleurs à l'abri de toute contrainte matérielle et vivant dans un luxe insolent.

**La marquise de la Mole** est inerte et nulle; dominée par son mari, qu'elle imite. Elle a un mépris ingénu pour tout ce qui ne touche pas à son monde Lorsque Julien paraît devant elle, elle daigne à peine le regarder. Elle a un respect idolâtre, au contraire, pour la supériorité du rang : elle baisse la voix en nommant les princesses. Elle témoigne un attachement naïf à des traditions surannées : elle ne s'anime que lorsqu'on parle autour d'elle des Croisades. Elle donne, si l'on peut dire, le ton de la convention qui règne dans son salon.

**Le comte Norbert de la Mole,** parfaitement poli et parfaitement méprisant. Il fait à Julien des avances dangereuses et conserve en lui-même le sentiment d'une supériorité qui tient, non à l'esprit, mais au titre et au rang.

Tout, dans **le salon de la Mole,** s'aligne sur cette vanité. Des fantoches diversement méprisables s'agitent comme des ombres sous le regard superbement indifférent de Mathilde, qui appartient à un autre monde. Voici par exemple, M. Decoulis, qui entretient un mensonge par ami et compte deux cents amis; M. Ballard, tartuffe d'honnêteté, qui jouit en toute humilité de soixante mille livres de rente; le petit Tanbeau, abominable partisan, qui respire la haine féroce et frénétique; le baron de la Joumate, « un être froid, à physionomie impassible » assidu au château et, « en général, ne disant rien sur rien » : c'est le favori de la Marquise, qui rêve de lui pour sa fille... Qui fait mouvoir ces marionnettes ? Il y a un secret derrière elles. Un état-major assure secrètement leur fortune et travaille à la consolider.

### 2. Le secret du faubourg

Ce secret, nous l'entrevoyons dans les chapitres intitulés : **la Note secrète; la Discussion; le Clergé, les Bois, la Liberté.** Julien est prié par le Marquis d'enregistrer dans sa mémoire les propos tenus au cours d'une réunion mystérieuse, de les résumer, de les apprendre par cœur et de se rendre en mission à l'étranger pour faire un rapport à une puissance non désignée sur tout ce qu'il aura entendu. Ces chapitres sont obscurs, et pourtant capitaux. Ils sont pleins d'allusions aux intrigues menées autrefois par les ultras qui, dans les premiers temps de la Sainte Alliance, attendaient d'une invasion étrangère la consécration de leur position intérieure. Mais l'essentiel, ce n'est pas la ténébreuse intrigue diplomatique; ce sont les principes énoncés sur la toute-puissance du clergé (chap. XIII de la seconde partie) : **« Impossibilité de former un parti armé en France sans le clergé** (...). Cinquante mille prêtres répètent les mêmes paroles au jour indiqué par les chefs, et le peuple, qui, après tout, fournit les soldats, sera plus touché de la voix de ses prêtres que de tous les petits vers du monde (...). Qui a envoyé quatre-vingt mille fusils en Vendée ? etc., etc. » (c'est un cardinal qui parle). Julien entend tout cela; il est édifié : Paris confirme l'expérience de la province et du séminaire. **Il faut être prêtre.**

## CONCLUSION

Tel est ce tableau passionné, partial, un peu mélodramatique, d'une société vue par un libéral. Il est saisissant. Mais moins, sans doute, par la puissance de la synthèse que par l'accumulation de « petits faits vrais » et notamment de détails psychologiques. Dans cette société, souvent figée, des caractères ressortent, tout frémissants de vie; et au premier chef, naturellement, Julien Sorel.

# III. — JULIEN SOREL

Julien Sorel est un être foncièrement noble, mais, en raison de sa noblesse même, perpétuellement révolté. Il méprise les puissants du jour et ne reconnaît pas leur loi; il perce à jour leur hypocrisie; au besoin il leur ment lui-même; mais il a sa morale, qui est plus haute, et qui le justifie à ses propres yeux. L'attitude de cet insoumis s'explique logiquement, par le conflit que crée et qu'entretient son impérieux génie naturel avec sa condition sociale. L'apparente contradiction qui en résulte dans le personnage disparaît à la fin du roman : tel qu'en lui-même enfin le dénouement le change.

## A. — LES DONS NATURELS

**Julien Sorel est comblé de dons.** — Il possède tout ce qui peut permettre à un homme, soit de séduire, soit de s'imposer parmi ses sembables. Stendhal ne lui refuse même pas les **avantages physiques :** une gracilité qui a son charme, des traits délicats, de grands yeux noirs, un front volontaire; il trouble M$^{me}$ de Rênal dès qu'elle jette le regard sur lui; il se fait admirer pour sa prestance à cheval, bien qu'il soit médiocre cavalier. Il porte aussi bien l'habit noir que l'habit bleu; il plaît ou il déplaît

pour les mêmes raisons; il ne peut être indifférent ni passer inaperçu. Julien possede en outre les **dons de l'esprit** : d'abord une exceptionnelle mémoire (qui lui a permis d'apprendre par cœur, notamment, **le Nouveau Testament** et le livre **Du Pape**); et cette mémoire, souvent associée, note le romancier, « à la sottise », est, dans son cas, étroitement unie à l'intelligence, s'il est vrai que l'intelligence soit, avant tout, adaptation au réel : Julien n'a pas le don de voyance, il est gauche et imprudent lorsque l'expérience lui fait défaut, mais nul ne saurait mieux profiter que lui des enseignements de la vie : « Il ne faut pas trop mal augurer de Julien (...). Ce n'est pas mal à son âge. Quant au ton et aux gestes, il vivait avec des campagnards; il avait été privé de la vue des grands modèles. Par la suite, à peine lui eut-il été donné d'approcher de ces messieurs, qu'il fut admirable pour les gestes comme pour les paroles » (chap. VIII). Mais deux facultés dominent en lui, qu'il convient de mettre en lumière : une extrême sensibilité; une extraordinaire volonté.

### 1. Sensibilité

On se méprend souvent sur Julien Sorel. On en fait un cœur sec, un calculateur cynique et froid. Nul pourtant n'est plus passionné que lui. Il n'y a qu'à lire le roman pour s'en aviser. Mieux, il n'y a qu'à noter les déclarations explicites du romancier, qui lui prête une « âme profondément sensible » (lettre au comte Salvagnoli).

Mettons cette sensibilité en évidence : les exemples foisonnent. **Julien est ardemment sensible à l'amitié, à la sympathie** : l'accueil de Mme de Rênal lui fait verser « de grosses larmes » (chap. VI); la bonté de l'abbé Chélan le fait pleurer « avec délices » (chap. VIII); l'austérité de l'abbé Pirard le déconcerte, et voilà qu'il s'évanouit comme une faible femme sous l'effet de l'émotion et de la terreur (chap. XXIX); puis, lorsque l'abbé Pirard lui a laissé voir sa tendresse profonde, « il (meurt) d'envie de se jeter dans les bras de son ami ». Ses haines procèdent de la même sensibilité, blessée et non plus exaltée : ainsi à l'égard de son père, et, d'une façon plus générale, de tous ceux qui lui sont hostiles.

**Julien de même, est prompt à l'enthousiasme.** — Il possède « une âme de feu » (chap. V) et il est capable de céder à de brusques exaltations. La pompe d'une cérémonie religieuse, l'odeur de l'encens, lui font tout à coup renier tout son système d'idées : « Dans cet instant, il se fût battu pour l'Inquisition de bonne foi » (chap. XVIII). Le charme de Mme de Rênal lui fait oublier tout son système de vie : « Il ne pensait plus à sa noire ambition ni à ses projets si difficiles à exécuter. Pour la première fois de sa vie, il était entraîné par le pouvoir de la beauté » (chap. XI).

**Au besoin, il serait l'homme d'une grande passion.** — Il en a conscience. Il n'est pas si éloigné, au total, du héros romantique qui rêve de l'amour idéal. Parfois, il s'abandonne au caprice de son imagination : « Son âme s'égarait dans la contemplation de ce qu'il s'imaginait rencontrer un jour à Paris. C'était d'abord une femme bien plus belle et d'un génie bien plus élevé que tout ce qu'il avait pu voir en province. Il aimait avec passion, il était aimé. S'il se séparait d'elle pour quelques instants, c'était pour aller se couvrir de gloire et mériter d'en être encore plus aimé » (chap. XII). Ce rêve d'amour est au fond celui de J.-J. Rousseau, qui fut l'un de ses écrivains de chevet pendant les années d'adolescence : les **Confessions** étaient « le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurât le monde ». Julien a, au fond, comme Jean-Jacques, la vocation du bonheur.

### 2. Volonté

**A tout moment, cependant, Julien Sorel se contraint, se bride,** s'impose des devoirs qui lui coûtent, qui le meurtrissent, et qui en même temps l'exaltent. Nul ne serait plus disposé à savourer le charme d'une vie facile et même nonchalante; nul pourtant n'est plus farouchement tendu, plus vigilant, plus retenu dans sa conduite.

Donnons comme exemple de cette tension **son comportement avec Mme de Rênal.** Lorsqu'il la voit pour la première fois, il est ému et timide : il surmonte alors son émotion, sa timidité, et cherche « à prendre un air froid » (chap. VI). Puis lui vient comme une impulsion irraisonnée « l'idée hardie de lui baiser la main ». Aussitôt il prend peur; mais il se raidit et songe qu'il y aurait lâcheté de sa part à s'abstenir d'un tel geste; et il trouve en lui la ressource nécessaire pour « oser ». Dans les jours suivants, il estime nécessaire d'aller plus avant et touche la main de Mme de Rênal; cette main se retire; « mais Julien pensa qu'il était de son **devoir** d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait » (chap. VIII); alors il se fixe une heure précise pour accomplir ce geste et, afin de s'aguerrir, songe à se brûler la cervelle s'il manque à cette résolution prise envers lui-même; il puise dans cette pensée la force nécessaire pour agir et pour réussir. Dès lors, il est satisfait : « il avait fait son devoir »; il dira de même, plus loin : « je me dois à moi-même d'être son amant » (chap. XIV).

Songeons à cette dernière formule. En voulant devenir l'amant d'une femme mariée et mère de trois enfants, Julien brave les principes élémentaires de la morale commune; or, c'est dans ce moment-là qu'il a conscience d'être fidèle à soi-même et qu'il éprouve un sentiment de fierté. De quoi est-il fier ? D'avoir vaincu sa timidité, sa peur, son « complexe d'infériorité », dirait-on peut-être aujourd'hui (à condition de préciser que ce « complexe » est généralement un signe d'orgueil). C'est cette victoire difficile qui donne du prix à son action. En cela, il s'oppose à tous ceux qui prennent pour une preuve d'indépendance et de force de caractère leur révolte contre la loi morale sans s'aviser que cette révolte est en réalité un mauvais prétexte qu'ils se donnent pour s'affranchir des servitudes pesantes et pour justifier leur propre veulerie : il est si facile de se prétendre au-dessus des lois, au-dessus des préjugés, et de s'abandonner, la conscience apparemment satisfaite, à la pente du caprice ! On n'a d'excuse à refuser les contraintes d'une morale extérieure à soi que si l'on est capable de s'en imposer d'autres plus dures encore. Cela, Julien l'éprouve à un très haut degré. Non seulement il se contraint, mais, s'il se sent coupable vis-à-vis de lui-même, il se punit. « A un dîner de prêtres (...) il lui arriva de louer Napoléon avec fureur. Il se lia le bras droit contre la poitrine, prétendit s'être disloqué le bras en remuant un tronc de sapin, et le porta pendant deux mois dans cette position gênante. Après cette

peine afflictive, il se pardonna. » Dans les rapports sociaux ordinaires, on se reproche souvent d'avoir menti : lui se reproche d'avoir été sincère, de s'être démasqué, de s'être livré : ainsi, il prend le contre-pied des normes communément admises; mais cela revient au même, puisqu'il conserve ce sens aigu de la responsabilité qui est au cœur de toute morale et puisqu'il assume avec tant de rigueur la conséquence de ses actes (1).

**Julien possède donc le sens de la contrainte et de l'héroïsme. L'héroïsme est la religion de cet athée,** une religion dont Napoléon est le dieu ou l'idole. Napoléon est, plus que Rousseau, son grand homme, parce qu'il incarne son idéal d'énergie, aussi nettement que Rousseau illustre son rêve de passion. En toutes circonstances, sa règle est de vivre à l'imitation de Napoléon, comme les chrétiens veulent vivre à l'imitation de Jésus-Christ. Le monde est un champ de bataille : il s'agit d'aller **aux armes.** Ayant consolidé sa situation chez M. de Rênal, il se flatte d'avoir « gagné une bataille » (chap. x). Puis, toujours à l'exemple de Napoléon, il se dispose à exploiter sa victoire, à voler vers de nouvelles conquêtes : « oui, j'ai gagné une bataille, mais il faut en profiter, il faut écraser l'orgueil de ce fier gentilhomme pendant qu'il est en retraite. C'est là Napoléon tout pur » (chap. xi). D'une manière générale, il veille à entretenir en lui « cette énergie sublime qui fait faire des choses extraordinaires » (chap. xii). Va-t-il accepter la proposition de son ami Fouqué, qui lui assure, à brève échéance, une bonne cure ? Non, ce serait s'arrêter en route, donc déserter : « comme Hercule, il se trouvait, non entre le vice et la vertu, mais entre la médiocrité suivie d'un bien-être assuré et tous les rêves héroïques de sa jeunesse »; et il refuse la solution paresseuse; rien, nous dit Stendhal, ne peut vaincre sa « vocation ». Quelle est donc cette vocation ? celle de la gloire.

Ainsi, en Julien, **deux « vocations » s'affrontent et se complètent;** s'affrontent, car il repousse la tentation du bonheur pour demeurer fidèle à son idéal de gloire; se complètent, car, tout comme un héros cornélien, il ne saurait concevoir le bonheur véritable sans la gloire. Et naturellement, il est ainsi à l'image de l'homme que Stendhal a été ou voulu être, Stendhal, ce passionné qui joue à l'homme froid. Entre Julien Sorel et M^me^ de Rênal, il y a des « affinités électives », car tous deux, au fond, sont tendres et aspirent à un paradis sentimental; mais ces affinités, Julien ne veut pas les sentir; il s'applique à considérer la conquête de M^me^ de Rênal, non comme une fin, mais comme un moyen; il fait un instrument de cette femme à laquelle, s'il s'écoutait, il vouerait sa vie. Comme son créateur, il croit devoir sacrifier l'amour à l'ambition. Son choix explique l'attitude sociale qu'il adopte, et que nous allons maintenant décrire.

## B. — LES CONTRAINTES SOCIALES

Ce héros généreux et pur, cette âme de feu, qui se donne pour modèles Jean-Jacques Rousseau et Napoléon, voilà qu'il entreprend de régler sa conduite avec les hommes sur un personnage en vérité bien différent, sur l'odieux, sur l'indéfendable Tartuffe : « Peu à peu, l'agitation de Julien se calma; la prudence surnagea. Il se dit, **comme son maître Tartuffe,** dont il savait le rôle par cœur : **Je puis croire ces mots un artifice honnête** (...) Tartuffe aussi fut perdu par une femme, et il en valait bien un autre » (chap. xiii de la deuxième partie). Cette attitude si contraire à son naturel lui apparaît commandée par les conditions de la vie en société. Elle s'est déterminée peu à peu du fait de son éducation, puis de son expérience du monde.

### 1. L'éducation

**Julien, aimant et spontané par nature, a appris, auprès de son père, la haine et la défiance.** — Son père ne soupçonne pas ses qualités profondes : incapable de reconnaître ses capacités intellectuelles, il ne voit en lui qu'un gringalet et un paresseux. Il passe son temps à l'invectiver, à l'humilier, à le frapper. Quand M^me^ de Rênal supplie Julien de ne pas battre ses enfants, il songe : « Quelle différence avec moi ! Hier encore, mon père m'a battu ! » S'il se montre sournois, c'est par un instinct de défense; il adopte « un petit air hypocrite, tout propre, selon lui, à éloigner le retour des taloches » (chap. iv).

C'est une loi constante qu'une éducation trop brutale dispose à la dissimulation, au mensonge. Elle joue ici. Julien doit s'accommoder, avec toutes ses ressources, à la loi d'un milieu misérable, où son malheur le condamne à passer son enfance et son adolescence : « Il haïssait ses frères et son père » (chap. iv). Il les hait, mais il sent qu'il ne peut les braver; alors, il se dérobe. Après tout, l'esquive, en escrime, est une manœuvre honorable, lorsqu'on n'est pas en position d'attaque. Dans sa lettre au comte Salvagnoli, Stendhal donne d'ailleurs une justification naturelle de cette conduite : Julien est « bien égoïste, parce qu'il est **bien faible** et que la première loi de tous les êtres, depuis l'insecte jusqu'au héros, **est de se conserver ».**

### 2. L'expérience

**Les expériences successives de Julien, en province, au séminaire et à Paris, le confirment dans son attitude.** — En face de la société aristocratique ou bourgeoise, Julien se sent dans la même position injustement inférieure qu'en face de son père; son âme envie « tous les bonheurs dont elle se voit barbarement privée ». Il s'agit pour lui de compenser l'infériorité de sa naissance par l'exercice de son génie et de s'imposer à la société méprisable. Tous les moyens sont bons pour cela : le dompteur ne se prive pas de recourir à son intelligence, à sa ruse, pour amadouer le fauve et pour compenser la terrible infériorité de sa force physique. Ajoutons que la ruse, l'hypocrisie, est particulièrement nécessaire dans une époque où l'héroïsme n'a pas son emploi. Il faut bien que Julien s'accommode aux circonstances, s'il veut s'accomplir. Stendhal ne manque aucune occasion de noter qu'il s'y accommode à contre-cœur : « Il jugea qu'il serait utile à son hypocrisie d'aller faire une station à l'église. Ce mot vous surprend ? Avant d'arriver à cet horrible mot, l'âme du jeune paysan avait eu bien du chemin à parcourir » (chap. v). « Moi, pauvre paysan du Jura,

(1) Cf. Lafcadio, le personnage de M. André Gide, dans **Les Caves du Vatican.** Lui aussi a une morale anarchiste, lui aussi se ferme farouchement à autrui; lui aussi tient des comptes avec lui-même : il sanctionne ses propres défaillances en s'administrant des piqûres à l'aide d'un canif pointu.

se répétait-il sans cesse, condamné à porter toujours ce triste habit noir ! Hélas ! vingt ans plus tôt, j'aurais porté l'uniforme (...) ! Alors un homme comme moi était tué ou général à trente-six ans » (chap. XIII de la seconde partie). Il réfléchit aux vertus présentes de cet habit noir et se fait une raison : « Je sais choisir l'uniforme de mon siècle ». Toutes ces indications prouvent bien que Julien subit **à son corps défendant** les contraintes sociales. Il aurait préféré, pour réussir, des moyens plus directs, moins tortueux; mais il n'a pas le choix: alors, tant pis ! Il revêt un masque, parce que les circonstances ne lui permettent pas de combattre, comme il l'eût préféré certes, à visage découvert.

### C. — LE DENOUEMENT

Mais il vient un moment où le masque tombe; c'est celui où il se retrouve seul avec lui-même et où il n'a plus rien à attendre des hommes. Il a dès lors tout le temps nécessaire pour « faire le point », pour examiner où il en est, pour se reconnaître. Il n'est plus un acteur, mais un homme. Alors ses vertus naturelles réapparaissent en pleine lumière. Il redevient lui-même.

#### 1. Le crime

Considérons d'abord à quelle occasion s'accomplit cette métamorphose; autrement dit dans quelles circonstances Julien Sorel renonce à sa lutte avec la société pour se retrouver face à lui-même. Ces circonstances sont celles qui entourent son crime.

**L'acte même est difficile à expliquer,** à justifier psychologiquement et dramatiquement. Selon Faguet, il est invraisemblable : Julien Sorel est maître de la situation à l'hôtel de la Mole; la logique de son caractère voudrait qu'il la rétablît après la fâcheuse lettre (il y parviendrait sans doute, tout comme Tartuffe après l'éclat de Damis) et qu'il trouvât en lui les ressources nécessaires pour surmonter une colère funeste. M. Martineau pense que Julien, ce passionné refoulé, agit en la circonstance dans une sorte d'état second : la preuve en serait qu'il cesse momentanément de s'analyser comme il en a pris l'habitude; le ressort, si fortement bandé, finit par céder; la conscience, longtemps maîtrisée, s'abîme dans le désarroi. M. Bardèche croit, tout simplement, que Stendhal recourt ici à un artifice dramatique et, en somme, il plaide coupable pour son auteur : le romancier a voulu retrouver « l'itinéraire dont il s'est écarté », rejoindre le fait-divers qu'il a momentanément oublié, « rallier » la biographie de Berthet.

Je ne crois pas qu'il faille ici faire intervenir une raison aussi étroitement technique; je ne pense pas qu'il faille recourir, comme M. Martineau, à une explication pathologique; et je ne suis pas sûr que Faguet ait raison. M. de la Mole n'est pas Orgon; il possède, en un sens, plus de caractère; son amour-propre est peut-être allé jusqu'à l'extrême limite des concessions possibles en acceptant Julien comme gendre; la lettre de M^me^ de Rênal peut être considérée, logiquement, comme le fait nouveau qui entraîne le débordement de sa colère. Mathilde, qui est intelligente, et qui connaît bien son père, en juge bien ainsi : « Tout est perdu, et, je le crains, sans ressource », écrit-elle à Julien; et quand elle le retrouve, elle confirme : « Tout est perdu ». Au reste M. de la Mole a écrit à sa fille une phrase irréparable, qui engage, vis-à-vis d'elle et de lui, son honneur de gentilhomme : « Je pouvais tout pardonner, excepté le projet de vous séduire parce que vous êtes riche. Voilà, malheureuse fille, l'affreuse vérité. **Je vous donne ma parole d'honneur que je ne consentirai jamais à un mariage avec cet homme. »** Pouvons-nous croire, après ces déclarations, qu'il soit à la merci d'un nouvel entretien avec Julien ? Non; et Julien ne le croit pas non plus. La lettre est vraiment le grain de poussière qui dérègle le mécanisme si bien monté. La lettre consacre, sur le plan social, l'échec de Julien. En tout cas, il le pense; et c'est l'essentiel. Dès lors, il n'a plus qu'à abandonner la partie. Il eût sans doute renoncé à la vengeance, si cela avait été utile à son ambition; mais il ne croit pas que sa situation puisse être rétablie. **Perdu pour perdu, il se libère, il se soulage en se vengeant; et il permet à son orgueil d'avoir le dernier mot.** Certes, il n'est pas tout à fait dans son état normal : il cède, en se décidant, à une sorte d'irritation nerveuse; mais enfin son acte est volontaire, étant commandé par une passion profonde qui, désormais, n'a plus besoin d'être refoulée. **Cet acte est ainsi le premier que Julien accomplisse en accord avec sa vraie nature.**

#### 2. La prison

Et voici maintenant le criminel dans sa prison, enfin seul avec lui-même. La lumière se fait en lui. Les divers plans se définissent à ses yeux, celui de l'ambition et de la gloire, celui de la passion et de l'amour. Il les éclaire, pour nous comme pour lui; et nous allons lire dans sa conscience comme dans un livre ouvert.

Voici d'abord le plan de l'ambition. Il a joué, il a perdu. Il a lutté avec ses armes; il a été près de triompher; mais il a glissé sur un obstacle imprévu. Le voilà maintenant, nu et désarmé, sous le glaive de la justice humaine. Il ne lui reste qu'à mourir en beauté. **Alors, et pour la première fois, il se montre aux hommes, ses adversaires, à visage découvert** (1); il leur livre son secret ou plutôt l'un de ses secrets, le seul qui les intéresse et le seul, si l'on veut, qu'il leur doive : « Messieurs, je n'ai pas l'honneur d'appartenir à votre classe; vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune » (chap. XLI de la seconde partie).

**L'aventure sociale est ainsi terminée; l'un de ses comptes est réglé; reste l'autre; et nous passons sur le plan de l'amour.** Julien a séduit M^me^ de Rênal, puis Mathilde de la Mole. Ses deux maîtresses lui pardonnent, se dévouent pour lui, l'entourent d'un zèle admirable. Laquelle le console, l'exalte ? Non pas Mathilde, l'impérieuse, la fière; mais M^me^ de Rênal, la douce, la maternelle. Il ne s'y trompe pas,

(1) On peut comparer Julien et M. Verdoux, le personnage incarné par Charlie Chaplin. Pour M. Verdoux, la société est, non pas haïssable, mais absurde. Lui aussi joue son jeu et, longtemps, triomphe. Puis les déceptions s'appesantissent sur lui; il perd toute raison de vivre; alors, avec un mépris souverain, il se livre bien poliment à la police qui le traque; lui aussi, il harangue les jurés, avant de marcher calmement à l'échafaud. Les deux dénouements sont semblables; mais celui de **M. Verdoux** est plus désespéré. **Le Rouge** implique la possibilité du bonheur; **M. Verdoux** la négation du bonheur. **Le Rouge** est le procès d'une société; **M. Verdoux** est le procès du monde moderne. **Le Rouge** s'achève sur le regret des joies un moment entrevues; **M. Verdoux** sur l'image d'un désespoir total.

car Mme de Rênal est, au fond, celle qui l'a aimé le plus, et le mieux.

L'amour de Mathilde, en effet, a eu quelque chose d'artificiel, de construit, de volontaire. C'est l'amour d'une vierge romanesque. C'est l'amour tel qu'elle a appris à le rêver d'après les romans. Dès lors que Julien en prend conscience, Mathilde l'irrite ou l'ennuie. L'amour de Mme de Rênal, au contraire, est l'amour tout simple, tout naïf, jusqu'à s'ignorer longtemps, d'une femme insatisfaite, née, comme lui, pour la tendresse et pour le bonheur. C'est d'elle qu'il a besoin désormais : « Hélas ! Mme de Rênal est absente (...) Voilà ce qui m'isole, et non l'absence d'un Dieu »; et en songeant ainsi, « Julien se sentait fort et résolu comme l'homme qui voit clair dans son âme ».

**Voilà donc l'autre secret de Julien, longtemps méconnu de lui-même : son amour profond et exclusif pour Mme de Rênal.** — Ce secret, il ne le doit à personne, sinon à elle. Et l'aveu jaillit, tout simple : « Sache que je t'ai toujours aimée, que je n'ai aimé que toi (...). A aucune époque de sa vie, Julien n'avait trouvé un moment pareil » (chap. XLII).

**Dès lors, et libéré des contraintes sociales, il s'aperçoit que le bonheur est à sa portée; que le bonheur est là où est sa maîtresse,** et qu'il en fait l'épreuve dans tous les instants qu'elle passe auprès de lui : « Jamais je n'aurai été aussi heureux » (chap. XLIII). Il va même plus loin : il s'accuse de s'être trompé en refoulant sa passion, en sacrifiant tout à sa gloire : « Autrefois, quand j'aurais pu être si heureux pendant nos promenades dans les bois de Vergy, une ambition fougueuse entraînait mon âme dans les pays imaginaires. Au lieu de serrer contre mon cœur ce bras charmant qui était si près de mes lèvres, l'avenir m'enlevait à toi; j'étais aux innombrables combats que j'aurais à soutenir pour bâtir une fortune colossale... Non, je serais mort sans connaître le bonheur, si vous n'étiez venue me voir dans cette prison » (chap. XLV).

Et voilà, en définitive, la seule faute qu'il ait commise. Que se reproche-t-il dans cet examen de conscience ? Son hypocrisie envers les hommes ? Nullement. Il ne leur devait rien. Il les méprise trop pour se sentir un devoir envers eux. Son crime ? Oui; mais dans la mesure seulement où il se rendait coupable envers Mme de Rênal; à cet égard, c'était un geste absurde et inexcusable : « la personne à qui j'ai voulu ôter la vie sera la seule qui sincèrement pleurera ma mort ». **Il s'est trompé sur la valeur respective des biens qui pouvaient s'offrir à lui; il s'est trompé sur le sens profond de son bonheur.** Cette erreur de jugement est la seule cause de son échec : « Il est singulier que je n'aie connu l'art de jouir de la vie que depuis que j'en vois le terme si près de moi ».

Car il a échoué, finalement. Non pas parce qu'il a trébuché au barreau le plus élevé de l'échelle qu'il a voulu escalader, mais parce qu'il a voulu monter à cette échelle, croyant que là-haut était le bonheur, alors qu'il était passé à côté de ce bonheur sans le saisir. Voilà le regret qu'il emporte sur l'échafaud : « Je mourrai à vingt-trois ans. Donnez-moi cinq années de vie pour vivre avec Madame de Rênal ».

Telle est la leçon du personnage et du roman, de **ce roman de l'ambition et du bonheur,** de **ce roman où l'ambition tue le bonheur.** Telle est la destinée prestigieuse et navrante de Julien Sorel.

## IV. — LES DEUX HÉROÏNES

Pour les deux héroïnes du **Rouge,** surtout pour Mathilde de la Mole, Stendhal s'est souvent inspiré de son expérience amoureuse. Pourtant, la part de l'invention psychologique demeure considérable. Les deux personnages vivent en eux-mêmes; et il serait assez vain de rechercher quels modèles le romancier a pu prendre dans la réalité. Mieux vaut les décrire, tels que nous les livre le roman.

### A. — Mme DE RENAL

L'histoire de Mme de Rênal est celle d'une femme naïve, ignorante, ayant vécu, quoique tendre par tempérament, dans une sorte de léthargie sentimentale, et qui, tout à coup, découvre la passion amoureuse. Il y a donc lieu de distinguer les antécédents et l'évolution du personnage.

#### 1. Ses antécédents

Mme de Rênal a été élevée chez les religieuses, au Sacré-Cœur de Besançon, dans un fanatisme qui glissa sur elle. Les résultats de cette éducation furent purement négatifs : elle se trouva « assez de sens pour oublier bientôt, comme absurde, tout ce qu'elle avait appris au couvent ». Il semble même que la religion ne soit demeurée en elle que comme une habitude.

**Au sortir du couvent, elle n'est rien d'autre qu'une cire vierge,** modelable au gré des événements. Elle apporte, dans l'existence, une sorte de passivité, sinon d'indifférence. Elle est la riche héritière d'une tante dévote; aussi ne tarde-t-elle pas à se marier : elle épouse, à seize ans, un bon gentilhomme. Quels sont ses sentiments à son égard ? L'amour, bien entendu, n'est pas en cause. Elle « n'avait de sa vie éprouvé ni vu rien qui ressemblât le moins du monde à l'amour ». Mais enfin, elle ne déteste pas non plus son mari : elle l'accepte, et le trouve même « beaucoup moins ennuyeux que tous les hommes de sa connaissance » (chap. III). On songe à Mlle de Chartres, qui accepta le prince de Clèves « avec moins de répugnance qu'un autre ». Malgré tout, cette absence d'enthousiasme est de mauvais augure pour la sécurité d'un ménage. Mme de Rênal, certes, n'est pas romanesque; elle ne se plaint pas de son sort; elle fixe sur ses enfants toutes ses puissances affectives; mais l'amour maternel ne saurait remplacer l'amour. Sans qu'elle en prenne conscience, Mme de Rênal demeure insatisfaite. Elle n'est pas exposée, comme Emma Bovary, à tomber dans les bras du premier bellâtre venu; elle ne pense pas à la passion amoureuse; mais elle ne peut manquer d'être touchée, dans sa délicatesse naturelle, si elle rencontre un homme jeune, ardent, et d'une incontestable distinction. L'événement eût pu ne jamais se produire; mais le sort en décide ainsi : **elle trouve sur son chemin Julien Sorel, qui décide de sa destinée.**

#### 2. Son évolution

**L'équilibre va se rompre. Des instincts endormis vont s'éveiller chez cette femme qui ignore la vie et qui s'ignore elle-même.** — La passion va la saisir, l'égarer et la perdre. Elle va ressembler alors à une héroïne racinienne, à une Phèdre, rongée par tous les

tourments de Vénus. Mais Stendhal peint sa passion en romancier, non en dramaturge; et aussi en disciple des idéologues, habitué à déchiffrer une âme dans ses plus minutieux détails. Peut-être pourrait-on retrouver dans son roman les étapes successives de l'amour-passion, à peu près telles qu'il les a décrites dans son essai de 1822. L'analyse, cependant, est moins schématique, plus souple : ce qui en fait le prix, c'est la soumission au réalisme psychologique.

**Suivons une première pente : de la sagesse à la folie.** — Mme de Rênal est comme une eau qui stagne. Une pierre jetée dans cette eau provoque des remous d'une amplitude imprévisible. La pierre dans l'eau, c'est la rencontre de Julien.

**Le choc initial** (chap. VIII). — En face de Julien, elle trouve des jouissances neuves dans « la sympathie de cette âme noble et fière ». C'est bien le commencement de l'amour, mais d'un amour qui se déguise sous des dehors innocents. La vertueuse Mme de Rênal s'imagine, au début, que l'attrait de Julien sur elle naît de la pitié : « En songeant à la pauvreté du jeune précepteur, Mme de Rênal était attendrie jusqu'aux larmes ». N'importe ! la pierre est jetée, le mal est fait. Suivons les remous.

**Les progrès du trouble** (chap. VII). — Le trouble se manifeste d'abord par des signes physiques, que l'héroïne est incapable d'expliquer. M. de Rênal étant sur le point d'humilier Julien, elle sent que sa poitrine « se contracte » et elle éprouve un « embarras » qu'elle conjure en serrant les mains du jeune précepteur ! geste révélateur pour nous, mais presque inconscient, qui peut passer à ses yeux, si elle s'en avise, pour une démonstration un peu appuyée de sympathie.

**L'épisode d'Elisa ou l'éveil de la conscience** (chap. VIII). — Sa domestique Elisa est amoureuse de Julien; mais Julien ne veut pas d'elle; aussitôt Mme de Rênal se sent joyeuse : « l'excès du bonheur » la transporte. Une idée l'effleure; elle se demande : « Aurais-je de l'amour pour Julien ? »; mais à cette idée, elle ne s'arrête pas; elle s'endort bientôt. A son réveil, « elle ne s'effraya pas autant qu'elle aurait dû ». Le poison est donc inoculé lentement, et comme par surprise; il agit d'autant plus efficacement qu'elle ne songe pas à prendre des mesures pour s'en prémunir.

**L'épisode du portrait ou l'éveil de la jalousie** (chap. X). — Julien la prie de chercher dans sa chambre un portrait compromettant. Elle a alors une conduite révélatrice. Elle « plongea la main dans la paillasse avec une telle violence qu'elle s'écorcha les doigts ». Et Stendhal ajoute qu'elle est en proie à tous les tourments de la jalousie. Mais, comme elle demeurait fort ignorante, « l'étonnement tempérait la douleur ». Cette jalousie, pourtant, chemine (chap. XI) : « l'homme qu'elle adorait sans se l'avouer aimait ailleurs ». La voilà désormais égarée par une passion inconnue. La présence de Julien suffit à la rassurer et à la plonger « dans des transports d'amour et de folle gaieté ».

**L'acheminement vers la faute** (chap. XI sq.). — Dans ces contre-coups, qui la bouleversent, s'éveille le sentiment d'une culpabilité possible. La conscience appelle la mauvaise conscience : « Tout à coup, l'affreuse parole **adultère** lui apparut ». Elle découvre alors des perspectives inconnues. Mais ce sentiment se mêle à l'amour, d'où chaos et, cette fois, un égarement proche de la folie. A Elisa, elle demande, hors d'elle : « Est-ce vous qu'il aime ? »; et la question est si singulière qu'Elisa n'y prête même pas attention. Ce désordre est peint implacablement au chapitre XII : « Mme de Rênal était en proie à ce qu'a de plus cruel la passion terrible dans laquelle le hasard l'avait engagée ». Elle ne peut plus se contrôler et livre son secret à Julien par sa seule attitude; elle s'adresse à lui « d'une voix tremblante et où se peignait toute sa passion »; et Julien se dit : « cette femme-là m'aime ». Dès lors, elle est à sa merci; il sent qu'elle est mûre pour la faute; il lui annonce sa visite nocturne; et il lui suffit de paraître pour vaincre.

**Le désarroi après la faute** (chap. XVI). — Stendhal peint le désarroi qu'éprouve souvent la femme longtemps honnête, une fois l'irrémédiable accompli. Au sentiment aigu de culpabilité est liée une passion éperdue pour l'amant, dont l'amour est, pour elle, la seule garantie. Mme de Rênal a une folle crainte que Julien ne l'abandonne et ne la laisse à sa misère. Elle prend brusquement conscience qu'elle est « bien vieille pour lui ». La nuit suivante elle a une folle appréhension... qu'il ne revienne pas. « A la lettre, elle avait perdu la tête. »

**La maladie du fils ou l'épreuve** (chap. XIX). — Voilà que son fils tombe malade. Sa passion traverse alors une phase critique. Remords et amour se combattent. Par une sorte de superstition naturelle, elle voit dans l'épreuve un châtiment céleste; la voilà au bord de l'aveu, et même de la pénitence publique. Mais l'amour triomphe; elle se tait.

**La folie amoureuse.** — Désormais, aucun frein ne s'oppose plus au dérèglement total de l'âme. Mme de Rênal connaît l'exclusivité frénétique de la passion. Elle ramène tout à Julien. Tout est subordonné au désir qu'elle éprouve de le voir demeurer auprès d'elle. Elle s'accroche aux plus misérables satisfactions. La seule possibilité de passer quelques heures auprès de lui suffit à remplir son cœur. La voilà exposée à des souffrances continuelles et terribles, du seul fait qu'elle ne peut l'avoir à elle tout entier et à tout instant; et comme la sécurité de leur liaison est compromise, elle exprime sa détresse par des mots bouleversants : « Il est impossible d'être plus malheureuse. J'espère que je vais mourir. Je sens mon cœur se glacer. » Voilà où elle en est, à la veille du jour où Julien doit quitter Verrières.

**Suivons maintenant une autre pente : de l'innocence à la perfidie.** — Nous ne sommes plus sur le terrain psychologique, mais sur le terrain moral. Au début du roman, Mme de Rênal apparaît comme une âme candide et ingénue. Mais la passion la modifie profondément. Aussitôt après sa première rencontre avec Julien, « par un mouvement presque instinctif (chap. VI), elle donne le change à son mari : elle feint l'indifférence, et même une certaine défiance, à l'égard du jeune précepteur. Par la suite interviennent des phénomènes plus conscients. **Mme de Rênal apprend la rouerie :** elle se donne le plaisir de plaider la cause de sa rivale afin d'éprouver les sentiments de Julien à son égard (chap. VIII). **Elle apprend la dissimulation,** résiste à la tentation de tout dire à son mari et se souvient, à point nommé, du précepte d'une vieille tante sur le danger des confidences... (chap. XI). **Elle apprend la perfidie**

(épisode des lettres anonymes, chapitre xx); à M. de Rênal, dont elle avait si peur, elle joue, avec une sorte de « bonheur », une comédie atroce. La passion a vraiment transfiguré son caractère. Mme de Rênal devient une femme adultère, avec tout ce que la notion implique de compromissions, de mensonges et de malhonnêteté.

Dans la deuxième partie du roman. Mme de Rênal s'efface; Mathilde vient au premier plan. Ce qui la concerne tient désormais peu de place et apparaît d'ailleurs fort clair. La voilà livrée à son désarroi et à son remords, véritable épave au fil de l'eau, à la merci de son directeur de conscience, entre les mains duquel elle est un instrument passif. La voilà ensuite, après le crime, et au seuil de l'inéluctable, comprenant pleinement, en même temps que Julien, le vrai sens du bonheur et en mesure de communier enfin avec lui dans l'amour. La voilà, dans les dernières pages du roman, accomplissant son destin de grande amoureuse, qui ne saurait avoir d'autre issue que dans la mort. Mais son amour n'a jamais été romanesque, et sa mort n'a rien de théâtral. Elle ne se tue pas, elle se meurt; et Stendhal place, à bon escient, à l'extrême fin du dernier chapitre, ces phrases d'une simplicité bouleversante : « Madame de Rênal fut fidèle à sa promesse. Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie; mais, trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants ».

## B. — MATHILDE DE LA MOLE

L'histoire de Mlle de la Mole n'est pas sans analogies avec celle de Mme de Rênal, malgré l'opposition profonde des caractères.

### 1. Ses antécédents

Elevée au Sacré-Cœur, elle aussi, mais au Sacré-Cœur de Paris, Mathilde de la Mole y fut une élève particulièrement choyée. Bien entendu, l'éducation qu'elle a reçue n'a pas marqué sur une nature aussi orgueilleuse et indépendante que la sienne. Encore n'est-ce pas assez dire. Mathilde de la Mole a pris le contre-pied des habitudes qu'on a voulu lui donner. Elle trouve un intérêt particulier, notamment, aux lectures qu'on n'a pas manqué de lui représenter comme diaboliques : ce « chef-d'œuvre du Sacré-Cœur » dévore **la Princesse de Babylone** (chap. III de la seconde partie) et vénère l'auteur du **Contrat social** (chap. VIII).

**A son entrée dans le monde, comment se présente-t-elle ? Il semble qu'elle ait tout pour elle.** — Elle est belle; et elle le sait; elle a surtout de beaux yeux, « d'un bleu céleste ». Elle possède, en outre, « la fortune, la haute naissance, l'esprit » (chap. XI). Elle montre cet esprit, à l'hôtel de la Mole, dans ses cruelles épigrammes. **Malgré ses dons, ou plutôt à cause de ses dons, elle s'ennuie. Précisément parce qu'elle a tout, elle ne désire rien.** Parce qu'elle domine son entourage, elle se voit interdit le bonheur exaltant de l'admiration, d'où pourrait naître l'amour. L'indication de cet ennui revient sans cesse : « Elle se faisait une image parfaitement ennuyeuse de la vie qu'elle allait reprendre à Paris. Et cependant, à Hyères, elle regrettait Paris. Et pourtant j'ai dix-neuf ans ! pensait-elle; c'est l'âge du bonheur, disent tous ces nigauds à tranche dorée » (chap. VIII); ailleurs, elle s'écrie, en considérant les habitués du salon : « Quoi de plus plat que tout ce groupe ! » Cet ennui se fonde donc sur le mépris; et il est sans remède. Elle se voit en imagination, mariée, adulée, comblée; mais elle se demande : « Et après ? » (chap. VIII).

**Elle se sauve de ce dégoût en se créant un univers romanesque.** — C'est une grande liseuse. Parmi les livres qu'elle a lus figurent beaucoup de romans de passion : **Manon Lescaut, la Nouvelle Héloïse,** et, dans le même ordre, les **Lettres d'une religieuse portugaise** (chap. XI); mais aussi beaucoup de chroniques, d'Aubigné, Brantôme, l'Estoille... Elle a acquis la fierté de ses traditions ancestrales et vénère son ancêtre Boniface de la Mole, qui fut l'amant de Marguerite de Navarre, et qui mourut décapité; elle s'exalte à l'idée que la royale maîtresse de ce héros demanda sa tête au bourreau, pour l'enterrer de ses mains (chap. X). Elle vit ainsi dans le souvenir d'époques glorieuses, celle de la Ligue, où chacun défendait ardemment sa cause et risquait sa vie : « Les guerres de la Ligue sont les temps héroïques de la France » (chap. X); celle de la génération qui fera la Fronde : « Quel malheur pour moi qu'il n'y ait pas une Cour véritable comme celle de Catherine de Médicis ou de Louis XIII ! Je me sens au niveau de tout ce qu'il y a de plus hardi et de plus grand. »

**Ainsi exaltée, elle ne peut rencontrer le bonheur, si elle ne rencontre la grandeur.** — Tout ce qui sort du commun l'attire; et c'est ainsi qu'elle s'intéresse à un révolutionnaire, Altamira, qui a pour lui d'avoir risqué, et d'avoir été condamné à mort dans son pays. Ce qui lui plaît en Altamira, c'est qu'il est un homme : « Je veux voir un homme, amenez-le moi », dit-elle au marquis de Croisenois effaré (chap. VIII).

### 2. Son évolution

**Julien est un homme, lui aussi; et, ce qui attire Mathilde, c'est, d'abord, son énergie.** — A la fin du chapitre IX, il lui apparaît comme le prophète inspiré de la révolution sanglante; alors elle a peur, baisse les yeux et recule de deux pas ! Un peu plus loin, elle se demande : « Serait-ce un Danton ? » C'est ainsi qu'elle se persuade qu'elle l'aime.

**Mais il y a autre chose. Julien représente pour elle, en principe, du fait des distances sociales, un bonheur apparemment impossible;** et c'est pour cela qu'elle décide de le conquérir. **Il représente aussi l'imprudence, le risque;** en le choisissant, elle brave le destin : « Entre Julien et moi, il n'y a point de signature de contrat, point de notaire; tout est héroïque, tout sera fils du hasard » (chap. XIII). L'absence de noblesse crée précisément l'obstacle insurmontable qui donne un sens à son choix : « Si avec sa pauvreté Julien était noble, mon amour ne serait qu'une sottise vulgaire, une mésalliance plate; je n'en voudrais pas; il n'aurait point ce qui caractérise les grandes passions, **l'immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l'événement** » (chap. XIV). Dans ces conditions, elle se fait un **devoir** de l'aimer.

Il serait trop long d'analyser les épisodes de sa liaison avec Julien. **Il la conquiert par ses mépris même,** ce qui est fort bien observé. Habituée à dominer, Mathilde ne peut aimer que si elle se sent, à son tour, dominée. Au bal, les yeux de Julien marquent un dédain qui la choque; mais dès lors elle

ne peut plus l'oublier; un peu plus loin, elle éprouve de l'amertume en voyant que le regard du jeune secrétaire, animé par une discussion politique, s'éteint en se portant sur elle (chap. IX). Quand Julien la rabroue, voilà qu'elle ne s'ennuie plus.

**Elle est donc, provisoirement, domptée par cette force méprisante.** — Aussi décide-t-elle, froidement, de se donner à lui. D'abord elle lui adresse une lettre d'amour; puis elle lui fixe un rendez-vous dans sa chambre. **Leur liaison est alors le choc de deux orgueils :** tantôt elle se reprend, tantôt elle s'humilie; et Julien, de son côté, évite de s'abandonner, ce qui sauve son prestige : c'est en feignant de mépriser Mathilde qu'il la maintient sous sa loi; c'est en éveillant méthodiquement sa jalousie (épisode de Mme de Fervacques) qu'il entretient la flamme de son amour. Elle est le tigre amical dont on ne répondrait plus si on cessait d'avoir un pistolet chargé à portée de la main. Ainsi « matée », pourrait-on dire, ou, si l'on veut, apprivoisée, elle est à la merci de Julien : il lui est devenu indispensable.

**Stendhal décrit avec délices cette humiliation de la jeune fille indomptable;** car il a rêvé de mettre à son tableau de chasse des proies de cette sorte. A Mathilde, il trouve de l'attrait certes; il lui donne même, à l'occasion, son estime, sa sympathie; mais parfois il analyse son caractère avec une nuance d'ironie malveillante. Elle ressemble trop à des femmes qui lui ont résisté, qui se sont moquées de lui parfois. Et peut-être est-ce pour cette raison qu'elle apparaît, finalement, comme la grande vaincue du roman.

Pierre-Georges CASTEX.

---

# CHRONIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE

## DÉFENSE DE LA GRAMMAIRE (Suite)

Ce n'est pas de gaîté de cœur que je poursuis ce propos. Si je ne veux pas qu'il reste « en l'air », il m'entraînera à porter, sur certaines méthodes, des jugements critiques. Position toujours peu enviable, mais surtout ici, où le bon sens entre en conflit avec un appareil scientifique et avec ses principes si solides en apparence que l'on y regarde à deux fois avant de les révoquer en doute. L'enseignement de la grammaire, en France, à l'école publique du moins, n'est pas livré au bon plaisir d'un chacun; des circulaires en dessinent le plan et en règlent l'esprit : elles expriment une doctrine, élaborée pour une part dans les Universités et pour l'autre dans les hautes commissions auxquelles incombe le soin d'établir les programmes scolaires. Or, si l'on juge l'arbre à son fruit, comment tant de discussions érudites, tant de soins ingénieux ont-ils été dépensés en pure perte ?

Tout est venu, à mon sens, d'une regrettable confusion des pouvoirs. Je me garderai bien de faire retomber sur les seuls « grammairiens » ou « historiens de la langue » de métier la responsabilité de cet échec. Ils avaient une tâche à accomplir, proprement scientifique, et ce fut une erreur de leur part que de vouloir faire passer dans l'enseignement scolaire des vues et des méthodes d'exposition ou d'examen qui n'y ont que faire; c'en fut une autre, lorsqu'ils tenaient des places dans les Facultés, que de ne pas avoir dissocié pour leurs étudiants, les notions de culture scientifique et de vertu pédagogique. Cela étant, les Inspecteurs généraux auraient dû opérer un discret barrage, trier ces innovations, maintenir les droits du bon sens là où ils étaient menacés. Je ne trahirai aucun secret en disant que ce corps n'a pas toujours gardé la prudence qu'on était en droit d'attendre de lui sur ce chapitre. Restaient les maîtres. Dans l'enseignement du premier degré, aussi longtemps du moins que les E.N. de Saint-Cloud ou de Fontenay et les E. N. des départements continuèrent une tradition grammaticale solide, il n'y eut pas de mal. Le métier d'instituteur, au surplus, incline même le plus rêveur à un réalisme sain. Il sortait des écoles primaires, autrefois (je parle toujours d'avant 1939), des enfants qui, entrant au lycée en 6e classique, étaient capables d'entamer tout de go l'étude du latin avec profit. Mais au lycée, justement, qu'advenait-il ? Tout ce bien acquis se dissipait; car les maîtres que ces enfants rencontraient, sortaient, eux, de l'Université. Agrégés ou licenciés, leur « grammaire » n'avait plus le moindre rapport avec celle dont l'instituteur se faisait, lui, une idée précise. Fort avertis en général sur la phonétique historique et sur l'histoire de la langue, ils pouvaient faire des cours brillants, mais à coup sûr leurs vues passaient bien au-dessus de la tête de leur jeune auditoire. Ils s'en rendaient compte, se décourageaient, puis sacrifiaient progressivement les classes de grammaire française aux exigences des langues classiques. Je le répète : nous participons tous, quelque peu que ce soit, à une erreur commune dont les enfants sont, en fin de compte, les malheureuses victimes.

Aux enfants, ajouterai-je le public ? Tout le monde sait qu'il est friand de consultations grammaticales. Les journaux n'ouvriraient pas leurs colonnes à des spécialistes de notre espèce si les lecteurs eux-mêmes n'étaient pas demandeurs. Et quand chaque maison d'édition scolaire a **sa** grammaire « complète », la renouvelle, en met d'autres en train, c'est que la demande est ici encore toujours supérieure à l'offre : la grammaire est une matière vendable. Mais tandis que le public peut se défendre, réagir, les enfants, eux, sont des victimes résignées.

Pour mieux observer, toutefois, le désordre qui règne dans notre discipline, laissons aujourd'hui de côté la grammaire scolaire et allons jeter un coup d'œil sur celles que l'on offre aux honnêtes gens. Et déjà, je m'étonne que lorsque tant d'ouvrages circu-

lent dans le commerce, des Schöne, des Dauzat, des Bruneau (naguère des Lancelot et des Thérive) aient besoin de donner des consultations grammaticales. N'importe qui possède une grammaire dans sa bibliothèque; si l'on réclame tant d'éclaircissements, serait-ce que ces livres ne les fournissent pas?

Dès le Moyen âge, les étrangers qui s'en allaient visiter la France pouvaient s'initier au beau langage d'alors dans des « manières de langage » conçus sous forme de : « Dites... Ne dites pas... » ou comme des manuels de conversation. Les vrais grammairiens apparurent plus tard; sous ce mot, j'entends les hommes qui s'employèrent à classer les faits de langue et à formuler des règles d'une façon systématique. Presque aussitôt deux écoles se dessinèrent parmi eux; les limites en furent d'abord à peine perceptibles, mais la séparation ne tarda pas à s'opérer, au milieu du XVII^e siècle, et elle reste consommée aujourd'hui : d'un côté, les pédagogues qui travaillent pour les écoles; de l'autre, les grammairiens qui veulent servir les hommes de lettres et le public (mot très large, si l'on songe qu'il recouvre un nombre de plus en plus grand d'hommes et de femmes que leur instruction conduit à des métiers libéraux).

Or les besoins de ces usagers libres, adultes, hors de page, quels sont ils? Tout à la fois précis et variés. Mais j'en distingue trois principaux, ou mieux je les rangerais sous les trois chefs que voici : 1° **orthographe,** 2° **lexique,** 3° **grammaire.** Eliminons vite les deux premiers.

1. Il ne s'agit pas. évidemment, des difficultés dont un dictionnaire de poche ou de bureau donne la solution, mais de celles qui résultent de la grammaire : par exemple le redoublement de certaines lettres dans la conjugaison, ou encore tous les faits d'accord.

2. Je ferais entrer ici sans vergogne, par lettre alphabétique, mais en les distinguant bien typographiquement, tous les mots courants et toutes les locutions à propos desquelles un usager distrait ou mal averti risque de commettre une impropriété. Félix Gaiffe avait eu l'idée d'introduire un chapitre des **Locutions vicieuses** dans la **Grammaire Larousse du XX^e siècle.** Il avait raison, mais j'allongerais beaucoup cette liste et y ferais notamment figurer ces variations stylistiques que Ch. Bally propose comme exercices dans le deuxième volume de son fameux **Traité.** Il est bon de rappeler que nous ne donnons pas toujours le même nom à la même chose, au même fait, et que dans certains cas ces changements de tonalité, si l'on peut dire, sont prescrits par la correction pure et simple. **Salaire** n'est pas **traitement,** pas plus que s'**éteindre** n'équivaut à **mourir.** Le dictionnaire de bureau n'est pas un traité de style, mais l'ouvrage que j'imagine donnerait au moins quelques conseils sur la propriété des termes.

3. Mais de la grammaire proprement dite quels points embarrassent le public? Quels chapitres consulte-t-il surtout? Je répondrais volontiers que ces questions mêmes prouvent à quel point les auteurs de livres vivent en dehors du réel. Si j'entends « public » au sens le plus large du mot, ces usagers peuvent avoir perdu le souvenir de presque toutes les notions théoriques qu'on leur a inculquées à l'école; ne plus savoir ce que sont les catégories du discours, la valeur des temps et des modes, la nature des propositions et des phrases, la concordance, que sais-je... Et je consens qu'on lui rappelle tout cela, brièvement, discrètement, à l'occasion. Mais ce dont le public a besoin **avant tout** dans le livre qu'on met à sa disposition, c'est d'un **index** bien fait : y figurera juste le nombre indispensable de termes abstraits nécessaires à sa recherche; en revanche, tous les mots grammaticaux, tous les morphèmes, tous les tours sur lesquels il risque de commettre une erreur d'emploi y trouveront leur place. Quant au corps du livre lui-même, je le verrais conçu sinon tout-à-fait à la manière des **Remarques** de Vaugelas, du moins d'une manière qui s'en rapprocherait. Pas de « règles », mais des conseils fermes sur des exemples concrets, et une ordonnance telle que le lecteur trouverait tout de suite une réponse à la question qu'il se posait. Cette grammaire de l'usage dont je rêve — et qui vise avant tout à la commodité de ceux qui la consultent — devrait avoir tous les avantages pratiques du dictionnnaire. Qu'on y réfléchisse en effet : à moins d'avoir oublié ses lettres, quiconque a passé par l'école sait chercher dans un lexique comment s'écrit un mot dont, justement, l'orthographe l'embarrasse. Tandis que le public ignore ou risque de ne plus savoir si le **« que »** sur lequel il bronche est un relatif ou une conjonction, si **« où »** est adverbe ou pronom. Qu'il puisse donc consulter un ouvrage où ces mots soient les clés des chapitres. Au reste, en écrivant que je rêve d'un tel livre, je suis injuste. Les Belges en possèdent deux et les doivent à M. Grevisse. J'accorde mon suffrage sans restriction à son **Code de l'orthographe française.** A l'égard du **Bon Usage,** ma seule critique serait que le plan en est encore trop classique, trop scolaire. En revanche, l'**index** qui s'est enrichi d'édition en édition, n'appelle que des éloges. Retournons chez nous ! ce que j'y vois m'inquiète fort.

Vaugelas avait senti d'instinct que l'honnête homme aime peu à entrer dans le détail des techniques. Qu'après un bon repas, on félicite le chef, ce coup de chapeau lui est dû; mais nous n'allons pas au laboratoire surprendre le secret de la fabrication d'un mets qui nous a plu. L'honnête homme sait bien que les rites qui accompagnent sa vie journalière sont purement conventionnels et ne se justifient que par l'usage. Ils sont, cela lui suffit; on les apprend sans y réfléchir. De toutes ces conventions, la plus générale, la plus totalement astreignante pour un groupe donné d'humains, c'est la langue. Plions-nous donc à l'usage, au bon usage arbitraire ! Lui seul importe. Est-ce dire que le public doive être tenu à l'écart des sciences qui ont pour objet le langage? Il est des gens curieux, désireux de s'en instruire. Que l'on écrive pour eux des histoires de la grammaire, des histoires de la langue ou de ces livres, à la limite de la science et de la haute vulgarisation dont J. Vendryès a donné un modèle avec **Le Langage.** Il n'est pas sans intérêt d'apprendre, sur quelques exemples, comment se sont instituées des règles, des constantes. Mais entre de tels ouvrages et les grammaires d'usage, il y a un monde.

Or que signifie, en droit, un titre tel que **Grammaire historique?** Il a bon air; pourtant je ne l'aime guère. Emploie-t-on « grammaire » au sens de règles de l'usage? Alors, que vient faire l'histoire? Pour nous, qui parlons, les règles n'en ont pas; sur le plan de la synchronie, elles n'ont aucun passé, leur seule valeur se tire d'un **consensus omnium** actuel. Si l'on veut montrer quelles normes se donnaient les écrivains classiques ou certains écrivains-humanistes du XVI^e siècle, qu'on les décrive pour elles-

mêmes, indépendamment, comme l'a fait Haase naguère. Mais juxtaposer des usages successifs n'est d'aucun profit pour l'usager ou le lecteur. Car ce tableau ne saurait être qu'incohérent. Que me sert-il, à moi, Français moyen, de savoir qu'avant de suivre obligatoirement l'ordre **sujet + verbe + complément d'objet direct** dans une phrase énonciative, le français admettait aussi les ordres **V. S.C.** et **C. V. S.** ? ou encore qu'avant d'obéir à l'usage qui régit aujourd'hui l'accord du participe passé avec **avoir,** il admettait l'accord ou le non accord de ce participe passé, que le complément se trouvât avant ou après cette forme ? Cependant, l'auteur d'une grammaire historique veut peut-être dire par grammaire « état de langue » et son titre annoncerait alors une élucidation du passage d'un état de langue à un autre par l'analyse des conditions où il s'est produit et des causes qui l'ont déterminé. Mais les unes et les autres sont à la fois si complexes et si souvent extérieures au fait précis qui est l'objet d'une règle, qu'on n'écrit plus alors une « grammaire historique », mais une histoire interne de la langue, ce qui revient au propos érudit que nous réservions plus haut : légitime, mais sans utilité pratique.

« Grammaire raisonnée », lis-je encore, et je reste rêveur. Car si l'adjectif signifie qu'il y ait des règles raisonnables, ne le sont-elles pas **toutes** au regard de l'usage, même celles qui pêchent le plus gravement contre la logique ? N'est-il pas absurde, en soi, de se soumettre à des conventions sociales ? Oui, n'empêche que seuls des fous en récusent certaines. Quant aux règles de grammaire, j'en connais deux au moins qui ont été formulées en accord avec la logique et à mon sentiment de lecteur accoutumé par goût à lire des anciens textes elles sont absurdes : on devine que je veux parler de l'accord du participe passé et de la décision de l'Académie touchant le non-accord du participe présent. Raisonner enfin sur les règles (que celles-ci soient ou non raisonnables), je ne comprends guère (sans revenir ici au principe d'empirisme) qu'on y trouve du plaisir et ce mot me paraît réintroduire ici un souci philosophique dont on pouvait espérer qu'après l'enseignement de F. Brunot il ne resterait aucun germe dans le petit monde des grammairiens. Mais nous vivons, hélas, dans un univers que la philosophie reprend petit à petit dans ses filets

La « grammaire psychologique » est peut-être la dernière en date de ces innovations. Mais de quelle portée ? Que la structure d'une langue — et j'appelle structure ces faits auxquels nul sujet parlant ne peut se soustraire sous peine de ne pas se faire entendre — impose à la communauté qui parle cet idiome une certaine façon de penser, soit ! Mais sommes-nous en mesure, à présent, de définir avec précision, justesse, de définir totalement cette façon de penser ? Je répondrai : **non !** Car pour le faire, il faudrait embrasser non seulement la syntaxe — qui sert toujours de base à ces extrapolations — mais la morphologie et la phonologie. Ceux qui se sont approchés le plus près peut-être de ce but, Damourette et Pichon, ont écrit un monument incomparable; mais ces auteurs, qui avaient une vue si claire des rapports entre la langue et la pensée, n'ont pas pu, ou n'ont raisonnablement jamais consenti à tirer de leur connaissance si fine et si étendue du français un portrait psychologique du français. Et je ne pense pas que M. G. Guillaume se lance jamais dans une telle entreprise. Celle-ci, au reste, pour autant qu'on veuille la tenter, impliquerait des comparaisons interlinguistiques d'**éléments** de système, mais non de systèmes comme l'a indiqué M. J. Vendryès. Veut-on dire simplement que l'examen du style d'un auteur permet de se faire une idée de sa psychologie? Ses habitudes d'écriture répondent, en effet, quelquefois à des caractères de tempérament. Encore ne faut-il pas oublier que l'écrivain est un **acteur,** donc qu'il représente tour à tour plusieurs personnages. Mais établirait-on à coup sûr un tel parallèle stylistico-psychologique, à quelle psychologie réduite aboutirait-on ! Le langage n'est pas fait pour exprimer **tout** notre être mental; une partie de notre vie, la plus importante peut-être s'exerce en deçà du langage ou même hors du système de la langue.

A quoi bon cette critique, me demandera-t-on ? Je n'ai nullement voulu diminuer les mérites — très réels, très positifs — des grammaires que l'on jette sur le marché. Mais il me faut bien constater — et déplorer dans une certaine mesure — le paradoxe que voici. Les premiers grammairiens, très modestes, intitulaient leurs ouvrages **Eclaircissement de la langue française** ou **Grammaire** (sans épithète) **de la langue française :** ils se proposaient avant tout d'aider leurs lecteurs à s'exprimer correctement. Puis, en 1660, parut l'ouvrage qui sortait des écoles de Port-Royal. Lancelot et Arnauld l'intitulèrent **Grammaire générale et raisonnée...** Orné de cette étiquette, le livre marqua un net recul sur nombre de grammaires antérieures, du point de vue pédagogique s'entend. C'est une construction sur la langue, arbitraire, et qui ne donne ni une description du français parlé ou écrit à son époque, ni un moyen commode pour se retrouver dans les contradictions de l'usage. Après Port-Royal, il ne parut plus de grammaire qui ne fût liée d'une manière ou d'une autre, à un système de logique ou de psychologie. Et cela dura jusqu'au jour où un savant, historien à la vue claire, épris de bon sens et de netteté, voua sa vie d'universitaire à nettoyer la grammaire des notions parasites qui l'encombraient. F. Brunot, par ses campagnes célèbres, par des livres, par son enseignement, combattit avec ardeur pour une grammaire « pure », si je puis dire : où les faits de langue ne fussent pas pliés à une logique **a priori** et où cette logique ne présidât pas au choix arbitraire des tours étudiés; pour une grammaire « française » aussi, qui ne fût pas conçue comme une introduction à la grammaire latine. Par quel sortilège, un peu plus de dix ans après la mort de ce maître, assistons-nous de nouveau à une offensive des nuées que Brunot avait, pouvait-on croire, définitivement dissipées ? Si, ancien élève de l'auteur de l'**Histoire de la Langue française,** je me permets de donner un avis là-dessus, c'est qu'il m'est arrivé plusieurs fois de lui faire part de mes inquiétudes sur la valeur de son enseignement. Excellent et purificateur dans sa partie négative, l'enseignement de F. Brunot laissait devant une « table rase »; il s'adressait à de futurs professeurs et ne tenait pas compte, au fond, de la nécessité de construire, inhérente à toute pédagogie scolaire. Il m'a toujours semblé que F. Brunot appartenait à une famille d'esprits sur lesquels l'influence de F. de Saussure a glissé sans laisser de traces. Il ne pensait pas la langue en termes saussuriens; il la voyait en historien-sociologue. Aussi bien, la somme qu'il a laissée sous le titre de **La pensée et la langue** est-il le plus curieux témoignage qui soit sur son scrupule à construire. A la lire, on retire l'impression

qu'en grammaire **tout est dans tout,** qu'aucune ligne de démarcation n'existe entre la langue et le style, que nulle frontière ne dessine une hiérarchie entre les domaines qui composent la grammaire. Maître unique, merveilleux, pour vous désencombrer l'esprit des notions fausses que l'enseignement scolaire pouvait y avoir introduites, F. Brunot ne vous disposait pas à enseigner la grammaire. Aussi, n'ayant pas édifié de maison sainement assise sur le champ qu'il avait nettoyé, rien d'étonnant que celui-ci se recouvre vite d'herbes folles. Par un paradoxe assez rare, le désarroi dont souffre la grammaire est imputable, je le crains, à l'homme qui a le plus fait pour assainir cet art et lui faire reconquérir l'autonomie qu'il avait perdue depuis la fin du XVII^e siècle. Si l'on en voulait une preuve, voici la plus éclatante : F. Brunot disparu, l'enseignement de la grammaire proprement dite s'éteint ou presque dans les Facultés; comme s'il se sentait un intrus, il cède la place à des disciplines toutes différentes, l'histoire de la langue, la stylistique, que sais-je... qui ne donnent aucune prise au soupçon de dogmatisme. Et l'on incline ainsi les étudiants — futurs professeurs — à considérer d'un œil inquiet, dédaigneux parfois, en tous cas fort peu compréhensif l'art qu'ils auront à pratiquer, un jour, dans une classe. Sans un scrupule de conscience, on les conduit à se dérober à l'un des plus importants de leurs devoirs.

R.-L. WAGNER.

---

*Nous avons reçu d'un de nos lecteurs une lettre dont voici les principaux passages :*

Monsieur le Secrétaire général,

L'article de M. Wagner paru dans le 5e numéro de l'*Information Littéraire* (page 203 et suivantes) a péniblement surpris les professeurs de grammaire qui l'ont lu. M. Wagner écrit en effet : « En 3e, l'enfant pénètre pour la première fois dans le monde de l'art. Jusque là une page de prose, un poème étaient matière de dictée, occasion d'analyse et d'application de règles ».

.............................................................................................................

Dans l'enseignement secondaire, l'explication *littéraire* commence *dès la 6e*. Et le bon sens est ici d'accord avec les instructions officielles. Que penserait-on d'un professeur qui ne verrait dans les *Plaideurs* ou dans le *Cid* qu'un recueil de mots ou de phrases à analyser ? Les professeurs « de grammaire » ne manquent pas d'attirer l'attention de leurs élèves sur l'originalité et la beauté des images, sur le choix ou la place de certains mots, sur les coupes et la musique de certains vers, etc... Et ils constatent combien les enfants s'intéressent aux rapports entre l'idée et l'expression.

Ce qui caractérise l'enseignement secondaire, c'est précisément sa continuité. De la 6e à la 1re, les *textes* expliqués peuvent changer, la *méthode* d'explication reste la même. L'hiatus imaginé par M. Wagner entre le 1er et le 2e cycle n'existe pas. Mais peut-être M. Wagner considère-t-il comme déjà réalisée une réforme souhaitée par certains, et qui confierait les premières classes de l'enseignement du second degré à des instituteurs ?

Je vous prie de croire, Monsieur le Secrétaire général, à mes sentiments très distingués.

André DELOTTE,
*Agrégé de grammaire, Membre du Conseil de l'Enseignement du second degré.*

*Nous saisissons cette occasion pour rappeler à nos lecteurs que les articles publiés dans* L'Information Littéraire *n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs et que notre revue est, comme son nom l'indique, un organe d'information rigoureusement indépendant.* LA DIRECTION.

---

# Les classes nouvelles et l'enseignement du Français (1)

On a dit, on dit encore des classes nouvelles beaucoup de bien et beaucoup de mal. Pour couper court à la polémique, ou du moins pour ne donner carrière qu'à la discussion généreuse, il suffit sans doute d'avouer que de cette pédagogie « nouvelle » les principes sont depuis longtemps connus : nous les tenons de Rabelais, de Montaigne, de Rousseau, et c'est l'enseignement français tout entier qui, plus ou moins fidèle à ces maîtres selon les vicissitudes de l'histoire, a puisé dans leurs leçons son esprit, disons plus justement : son génie. La seule innovation serait donc un effort pour trouver, dans le moment critique où nous vivons, l'application la plus juste possible de méthodes dont nous avons dès longtemps éprouvé la vertu. J'ajoute que s'il m'arrive au cours de cet exposé de prononcer une sorte d'apologie des classes nouvelles, ce ne sera pas de parti pris, mais uniquement parce que notre objet est d'étudier ces classes, les procédés qu'on y met en œuvre, pour repenser à

(1) Journées de français de Sèvres. Conférence faite le 21 mars 1948.

leur occasion la conduite de notre métier : force nous est ainsi de les observer dans leur degré d'excellence.

Le premier souci des éducateurs de classes nouvelles est de considérer **chaque** élève, **chaque** enfant; non point une classe embrassée comme un ensemble d'où peu à peu se dégageraient, à la limite, toutes les individualités, mais, au départ, chacun de ces êtres que l'on va regarder vivre, pour savoir où sont les meilleures chances de le former, selon sa propre, intime et unique nature. Car chacun d'eux porte en lui son exigence personnelle, inconnue de lui à cet âge, et longtemps inconnue de nous, mais qu'un patient regard, plein de vigilance et de respect, doit un jour, enfin, pouvoir découvrir. Si délicate que soit cette exploration des ressources d'un être, sachons qu'il faut, autant qu'il est en nous, la mener à bien, puisqu'il nous importe que chaque esprit trouve son accomplissement, et que, dans cette aventure de la réussite ou de l'échec d'un enfant, il y va de nous-mêmes. Pareille tâche, presque surhumaine dans une classe de quarante élèves, on a compté qu'elle serait au moins facilitée dans une classe de vingt-cinq, tous volontaires, sous la conduite d'un maître volontaire. Qu'elle serait facilitée aussi si l'on articulait ce groupe de toutes les manières, par la souplesse concertée des exercices. Chaque professeur a été ainsi requis d'aller à la découverte des êtres. Pour juger des résultats qu'on a pu obtenir, il faudrait connaître tous les enfants qui ont été ainsi promus; faute de cette impossible enquête, je ne retiendrai qu'un signe : il arrive souvent qu'un maître de classe nouvelle vous dise qu'il avait dans sa classe, au début de l'année, un élève dont tout le monde désespérait, les professeurs, les parents et l'enfant, hélas, lui-même, et qu'un jour, cet enfant a perçu la lumière. Voilà le fait. Je ne prétends pas que dans toutes les classes nouvelles on soit constamment aussi heureux, mais ce qui me frappe, c'est la relative fréquence de ces cas, et c'est surtout leur précision : le professeur explique dans le plus grand détail d'où venait l'élève, les traits de son caractère et de son esprit, de quelles inhibitions particulières il pouvait souffrir : preuve que l'information du maître est riche, soucieuse, et surtout pénétrée de déférence pour cet enfant qui se cherchait et qui s'est trouvé. Et quel est donc cet exercice qui a révélé une intelligence à elle-même ? Ce peut être l'**exercice de résumé** (condenser en quelques lignes un texte lu par le professeur à haute voix) ; ce peut être une **rédaction libre,** et on m'a même cité l'exemple d'un enfant qui doit son salut, par gageure, à l'exercice de tous le plus difficile : le **commentaire écrit d'un poème;** mais c'était un poème qui avait atteint la jeune âme au point mystérieux où ses énergies étaient en alarme. Vous imaginez assez ce que ces victoires supposent d'approches savantes, et de quelle divination psychologique doit être doué le guide qui les a favorisées de si loin dans le temps.

Il m'arrive d'éprouver en visitant une de ces classes (je parle là des vraies classes nouvelles, et des mieux entraînées) une impression étrange et qui pénètre; permettez-moi de vous la dire : c'est l'impression que le temps y court comme il court partout, et que cependant il est comme ralenti par merveille; cela tient à ce que, sous le regard appuyé du professeur — ce regard tout entier porté sur tous et sur chacun — ces enfants reposent dans leur propre enfance. Ce qui m'assure que l'on est fidèle à la parole de Rousseau, cette profonde parole de l'**Emile** qui est sans doute un des maîtres mots de la pédagogie : « Laissons mûrir l'enfance dans les enfants. » Oui, laissons mûrir l'enfance dans les enfants. Parce que c'est l'enfance seule qui sait, en chaque enfant, d'une connaissance non distincte, mais profonde, où sont les voies qui le mèneront en effet à maturité.

Nous touchons ici au second principe qui inspire les classes nouvelles : le principe d'**intérêt;** former les élèves à partir des objets d'étude qui exercent sur eux, et de leur propre aveu, l'intérêt le plus vif. Je dois dire que cette pédagogie de l'intérêt appelle les plus grandes précautions. Et pour aller tout de suite à l'intime de la contradiction, je vous rappelle qu'elle a été formellement condamnée dans son principe et dans ses fins par un grand esprit : Alain, dont les **Propos sur l'Education** semblent prendre à tâche de la ruiner. Cette condamnation court à travers tout l'ouvrage; et elle se trouve condensée dans une formule particulièrement abrupte : « Ce qui intéresse n'instruit jamais. » Nous avons trop de respect pour la pensée d'Alain pour que pareille sentence ne nous alerte pas. Nous serons, je pense, tous d'accord pour reconnaître que la pédagogie de l'intérêt est en effet condamnable, si l'on entend par là une **pédagogie de l'amusement.** La question change d'aspect si l'on entend par « intérêt » la curiosité profonde, et qui engage l'esprit. Or, ce mouvement profond, et seul véritablement formateur, Alain pense qu'on ne le provoque que par la « méthode sévère », si l'on bannit de la classe et de la pensée des enfants, non pas le réel (il est bien trop réaliste pour cela), mais les figurations du réel, et si, à travers les images de l'expérience, on se hâte de pénétrer jusqu'à l'abstrait, qui serait la seule nourriture de l'esprit. Par là se trouve proscrite la leçon de choses, avec toutes ses variantes, cette leçon de choses qui était pour Rousseau la première institutrice de l'enfance, et que les classes nouvelles tiennent aussi pour telle. Je ne me donnerai pas le ridicule de prétendre réfuter Alain. Il me semble pourtant que ce qu'il peut y avoir de contestable dans sa thèse tient à sa force même, à la rigueur de l'attitude qu'il a prise. Alain, en écrivant ces **Propos,** veut forger dans l'élève le plus grand pouvoir d'intelligence; il n'y a rien de plus beau, il n'y a même rien de plus juste : disons que les **Propos sur l'Education** sont un peu la **Soirée avec monsieur Teste,** traduite en doctrine pédagogique. Le but à atteindre pour ce maître, c'est la pure énergie de l'esprit; et ce terme, il le fixe avec tant de constance, qu'il le voit tout le long du chemin : dans l'enfant, et d'emblée, dès les premiers pas de l'instruction, c'est l'esprit qu'Alain contemple, on pourrait presque dire l'entendement. — Mais si cet esprit, qui veille en effet chez le petit être, n'y était pas dans la même sorte de vigilance que chez l'adulte ? Il paraît bien que l'intelligence enfantine est d'abord et surtout éclairée par les limbes de sensibilité qui l'enveloppent. On dit que, chez le poète, c'est l'œil qui écoute, l'oreille qui voit; peut-être que chez l'enfant, c'est le cœur qui conçoit, qui veut le premier connaître. Et s'il en est ainsi, une pédagogie de l'intérêt retrouve son mérite; en ébranlant l'émotion — l'émotion qui révèle à cet âge toutes choses — elle ébranle aussi l'intelligence, la jeune volonté, toute l'ambition d'esprit que l'enfant porte en germe. Et peut-être qu'alors il faut prolonger le commerce avec le concret, au lieu de traverser l'expérience pour percer au plus vite jusqu'aux idées. Je voudrais évoquer ici un souvenir d'inspection, parce

qu'il est propre à me confirmer dans cette vue que le contact avec les choses, même accompagné d'un jeu puéril parmi les choses, peut rejoindre la haute connaissance et, en quelque sorte, lui être contigu. Il y a, à une vingtaine de kilomètres d'Aix-en-Provence, au Sud-Est, un village nommé Auriol, très pittoresque, paré de vestiges d'histoire, dont les élèves d'une des classes du lycée avaient étudié la topographie, au cours de séances consacrées à l'« étude du milieu ». Naturellement, ces promenades étaient pour les enfants l'occasion de grandes réjouissances. On gambadait. On travaillait aussi, on étudiait la flore sous la conduite du professeur de botanique, et avec le professeur chef d'équipe on avait interrogé le passé du village. Le jour où je suis venu dans la classe, on projetait d'expliquer en conclusion de toutes ces enquêtes, deux pages des **Commentaires** de Montluc — l'auteur y raconte un coup de main fait par lui et ses hommes sur le moulin d'Auriol, opération contemporaine du siège de Marseille par les **Impériaux**, en 1536. Deux pages de Montluc, en classe de Quatrième, cela ne va pas de soi, pour l'interprétation littérale, d'abord. Le travail de préparation, en ce sens, avait été assez bien mené pour qu'on ait pu faire une première explication, accordée au rythme allègre du récit soldatesque. On a ensuite exploré le texte pour savoir s'il était bien conforme aux données topographiques. Les élèves rappelaient leurs souvenirs et, de temps à autre, l'un d'entre eux allait vers le plan en relief exposé au mur. On a ainsi établi le cheminement de l'expédition, on a rendu compte de certaines inexactitudes ou imprécisions du récit de Montluc, et on s'est attaché à en rendre compte. Tout cela ne faisait encore qu'un exercice scolaire parfaitement conçu, et suivi par les élèves avec passion. Mais un moment est venu où j'ai pressenti, au ton de certaines interventions, que quelque chose de plus important survenait : ces enfants étaient en train de rencontrer, pour la première fois sans doute, le sentiment de l'histoire, et de sa présence réelle. Or, il y avait bien au mur — ces murs de classe qu'Alain ne voudrait voir que nus (le décor de l'épure) — le plan en relief et d'autres images; et il y avait aussi, visible par la fenêtre, la ville d'Aix et son paysage de pierre et de marbre; et, au-delà, le souvenir joyeux des gambades dans les rues d'Auriol; mais tout cela faisait corps, et ces enfants n'étaient pas uniquement occupés par les agréments de l'information ou de la leçon de choses; ce qu'ils venaient d'opérer, c'était une prise de possession. Et cela sans doute autorise à croire que le jeu, l'ébat d'une pensée d'enfant dans la nature, peut mener à la connaissance — être, dans certaines heures privilégiées, la connaissance même.

Voilà donc éveillé l'intérêt profond, c'est-à-dire que l'on a touché dans l'enfant cette intuition centrale, qui est le principe actif de la vie spirituelle. Il faut maintenant **exercer** les facultés qui, dans un remuement d'aurore, s'émeuvent, sont prêtes à se déployer. Ici, cette pédagogie se veut fidèle (comme toute pédagogie française, répétons-le, lorsqu'elle est dans sa force), fidèle à l'enseignement de Montaigne qui disait : « Je ne veux pas que le maître invente ou parle seul, je veux qu'il écoute son disciple parler à son tour. » Ou encore : « Je voudrais que le maître, de belle arrivée, selon la portée de l'âme qu'il a en main, commençât à la mettre sur la montre, lui faisant goûter les choses, les choisir et les discerner d'elle-même : quelquefois lui ouvrant le chemin, quelquefois le lui laissant ouvrir. » C'est dans ce domaine de la gymnastique des esprits que les classes nouvelles ont développé le plus d'activité visible. La règle d'or de Montaigne, un bon professeur de classe nouvelle la traduit, au bénéfice du jeune âge, à peu près en ces termes : « Va, lis, écris, dessine, fabrique. » De façon que son élève découvre tout ce qu'il peut faire, et à l'occasion s'étonne lui-même. On savait l'enfant inventif; il l'était bien plus encore que nous ne le pensions. A lire les ouvrages que des élèves ont composés — des monographies, par exemple, résultat de l'effort patient d'un trimestre ou d'une année — on est émerveillé de la richesse, de la multiplicité des recherches en tous sens, émerveillé aussi de voir l'enfant, lorsqu'il imite — car souvent il imite dans ces travaux d'invention —, poser sans l'avoir su la touche naïve qui n'est qu'à lui, et qui renouvelle. C'est d'ailleurs à l'enfant encore qu'on a remis la tâche de s'enquérir lui-même, de chercher les données de son information. On lui faisait par là un grand crédit : l'expérience montre que cette hardiesse était sage.

Les exercices spontanés ainsi conçus prennent, comme il est naturel, les formes les plus diverses, et peuvent par exemple aboutir à des poèmes. Je me trouvais récemment dans une classe où j'étais à peine entré que l'on m'a mis entre les mains un fichier en me demandant d'y puiser à mon gré : les fiches portaient mention de toutes les pièces de vers (de Ronsard à Hugo) qui avaient été apprises par cœur depuis le début de l'année. J'énonçais le titre, et un enfant récitait « clairement et éloquemment », à peu près sans défaillance de mémoire. Soulignons cet usage de la récitation impromptue et multipliée : il remplace avantageusement la sacramentelle composition qui n'en est que la parodie, qui n'encourage guère que le psittacisme, la hâte d'oublier après la hâte d'apprendre, et qui d'ailleurs n'a jamais rien prouvé pour le commerce de l'enfant et de la poésie. Après ces exercices de diction sincère, le professeur s'est montré délibérément indiscret, s'est adressé à un élève dont on savait qu'en guise de « rédaction libre », il avait plusieurs fois remis des essais de poème. Ce que je croyais inconcevable dans une classe de petits Français, on a demandé à cet élève de réciter un des poèmes de sa façon, et il l'a dit de mémoire, dans une attention fervente de toute la classe, une attention où il y avait surprise des coups portés par le rythme — où il y avait aussi quelque respect et beaucoup d'amitié. La petite pièce, qui n'était pas sans mérite, décrivait le travail du potier. Le ton du récitant valait mieux encore : on y sentait l'humilité de l'apprenti poète, nullement la gloire d'un inspiré.

J'en viens plus spécialement à l'enseignement du français. Je crois que l'acquisition et l'enrichissement du vocabulaire peuvent être grandement favorisés, d'abord par la coordination des disciplines, ensuite, et peut-être surtout, par le report à la leçon de choses. Il me paraît certain que les élèves avancent plus vite dans la découverte du langage quand le mot est, le plus souvent qu'on le peut, confronté à l'objet. Surtout si l'on suit une double marche : prolonger ou multiplier autant qu'il est nécessaire la superposition du mot à la chose, mais, d'autre part, saisir toute occasion d'étudier le mot dans sa signi-

fication idéale. J'ai vu cet exercice très bien pratiqué par des élèves qui, au cours d'études-promenades dans les bois, avaient rapporté des rameaux et étudiaient, l'objet sous les yeux, tous les termes qui pouvaient représenter les formes, les couleurs de la branche et des bourgeons; après quoi, on a étudié un texte pour y chercher cette double existence des mots.

Un autre point important pourrait bien être la transformation de la notion même de texte. Nous croyons trop souvent, quand nous débutons dans l'enseignement, qu'une page vit pour les élèves d'une vie immédiate. Un peu d'expérience nous détrompe : le texte, non seulement parce qu'il est objet d'explication ou de dissertation, mais du fait qu'il est texte, est pour les élèves pétrifié; et ce n'est pas trop de tout l'effort de l'analyse pour dissiper le malentendu, et faire affluer dans cette page le courant de vie. Eh bien, comme il est d'usage, dans les classes nouvelles, de donner à lire, pour la documentation et l'enquête, des textes souvent fort éloignés de l'usage scolaire, comme d'autre part on forme les élèves à composer beaucoup eux-mêmes, comptes rendus, petits exposés, variations sur un même sujet, ces enfants s'initient à l'idée qui pourra être si éclairante dans leurs études littéraires postérieures, que le texte est d'abord un ouvrage fait de main d'ouvrier. Or, c'est dans la mesure où ils auront d'abord conçu une œuvre sous l'aspect technique qu'ils en concevront, le moment venu, la valeur spirituelle, s'il est vrai que cette œuvre ne s'éclaire vraiment que par le sentiment, même la sensation, du rapport incessant et, dans le cas du génie, fatal, de l'esprit et de ses formes. Aussi peut-on considérer comme une acquisition précieuse cet apprentissage que font des enfants de la main et de la pensée conjointes.

En ce qui concerne l'exercice de la **narration,** je noterai les points suivants : les professeurs de classes nouvelles les plus avertis et les plus compétents ont en vue de diversifier sans fin les exercices; excellente formule de formation. La narration n'existe pas en tant que telle, comme un genre qui se suffirait; le travail de composition portera un jour sur une narration proprement dite, mais un autre jour sur un compte rendu de visite de musée, par exemple, ou de promenade organisée pour l'étude du milieu; d'autres fois, et pour d'assez longues séances, ce sera un travail d'adaptation comme d'agencer, puis d'écrire quelques scènes de comédie sur la donnée d'un fabliau. Considérons aussi que la narration telle qu'elle est en général pratiquée dans les classes traditionnelles, a certes une grande utilité, de grands mérites pédagogiques, mais enfin, l'exercice se définit de la façon suivante : un sujet dicté, le travail de l'élève, la correction et le compte rendu; là s'arrête l'exercice, ainsi borné dans le temps. On compte qu'entre ce devoir et le suivant l'élève aura fait quelques progrès de méthode, et c'est souvent le cas, mais de se demander comment il pourrait **pratiquement** améliorer lui-même ce devoir dans lequel il n'a le plus souvent pas donné sa vraie mesure, parce que lui-même ne sait pas quelle est sa vraie mesure, pour ce travail qui serait vraiment formateur de reprise, d'enrichissement de soi par soi, on compte (un peu sommairement, avouons-le) sur les corrections à l'encre rouge et les rêveries de l'élève là-dessus. Les meilleurs professeurs de classes nouvelles, parce qu'ils se sont délibérément mis dans la pensée de l'enfant pour chercher avec lui, parce qu'ils veulent l'aider directement et efficacement à **franchir le pas,** font reprendre la copie qui n'est tenue que pour ce qu'elle est, pour un **essai,** et s'efforcent d'apprendre à l'enfant comment retoucher : l'essai est lu par tous les camarades de l'équipe et l'élève peut beaucoup apprendre de leurs critiques ou de leurs suggestions; ou bien on fait faire aussi la correction détaillée d'une copie par l'ensemble de la classe. Et autres procédés d'assouplissement. Naturellement, il ne faut pas prolonger l'exercice des reprises jusqu'au point où il deviendrait fastidieux. Notons encore que, si l'on habitue l'élève à l'idée des acheminements progressifs, on le dirige aussi, par une juste compensation, vers l'idée du **chef-d'œuvre,** du chef-d'œuvre à sa portée. C'est ainsi qu'on a pu, à Sèvres, faire composer par les enfants des monographies dont ils savaient qu'on les enverrait à l'étranger comme des modèles, qu'on en ferait des dons.

Il nous reste une dernière perspective à évoquer, en conclusion. Car, par delà ces différents procédés pédagogiques, par delà même la pensée générale qui a dirigé l'institution des classes nouvelles, demeure l'essentiel : une tentative pour forger à la fois, et l'une par l'autre, suivant les termes de Rabelais, **science** et **conscience** — dans les deux sens de ce dernier mot, et d'abord : prise de conscience.

Quand les élèves de sixième, de cinquième, de quatrième nouvelle vont visiter une Mairie pour y étudier les fonctions du Conseil municipal, ou quand ils observent, dans leur quartier ou dans leur ville, la répartition des métiers, c'est une première prise de conscience du monde social — mais qui s'élargira et deviendra plus grave à l'âge de l'adolescence. Et dès lors, un problème se pose : nous aurons enseigné à ces jeunes gens un certain nombre de valeurs, péniblement conquises au cours de l'histoire; nous savons que ces valeurs qu'ont attestées les plus grands hommes de l'esprit définissent nos raisons de vivre. Or le monde d'aujourd'hui nie ces valeurs, ce qui ne serait encore rien, mais, plus hypocritement, il les proclame, et c'est tout aussitôt pour les forcer au parjure. Quel sera, quel est, en présence de cette contradiction, le devoir de l'éducateur ? Le problème est immense, et ne pourra sans doute être correctement étudié que lorsqu'une réforme de l'Université, une réforme fondamentale, sera chose accomplie. Mais, dès maintenant, il me semble que nous pouvons nous mettre d'accord sur un principe, et je vous demande, mesdames et messieurs, en terminant, votre assentiment là-dessus : le devoir de l'éducateur est et sera de maintenir ces valeurs, c'est-à-dire de faire qu'elles ne passent pas pour de vaines pétitions de principes qui n'auraient d'existence que dans les livres, qu'elles séjournent dans les esprits intactes et puissantes, et d'autre part de former les jeunes gens de telle sorte que devant le monde où ils vont entrer, ce monde fraternel et déchiré, ils sauront dire à la fois oui et non, le **oui** profond de l'appartenance, et le **non** — chaque fois qu'il le faudra, le non très résolu — de la pensée critique.

Jean DUVAL.

# THÈME GREC

## TEXTE

*Il y a longtemps que les hommes, toujours vains, font leur idole de la gloire; ils la perdent la plupart en la cherchant, et croient l'avoir trouvée quand on donne à leur vanité les louanges qui ne sont dues qu'à la vertu.*

*Il n'est point de prince ni de grand, malgré la bassesse et le dérèglement de ses mœurs, à qui de vaines adulations ne promettent la gloire et l'immortalité, et qui ne compte sur les suffrages de la postérité, où son nom même ne passera peut-être pas, et où du moins il ne sera connu que par ses vices. Il est vrai que le monde, qui avait élevé ces idoles de boue, les renverse lui-même le lendemain, et qu'il se venge à loisir dans les âges suivants, par la liberté de ses censures, de la contrainte et de l'injustice de ses éloges.*

*Il n'attend même pas si tard : les applaudissements publics qu'on donne à la plupart des grands pendant leur vie sont presque toujours à l'instant démentis par les jugements et les discours secrets. Leurs louanges ne font que réveiller l'idée de leurs défauts; et à peine sorties de la bouche même de celui qui les publie, elles vont, s'il m'est permis de parler ainsi, expirer dans son cœur qui les désavoue.*

Massillon. *Petit Carême.*

## TRADUCTION

Ἐκ πολλοῦ δὴ (1) χρόνου οἱ ἄνθρωποι οἱ ἀεὶ μάταιοι θεοῦ δίκην (2) τὴν δόξαν σέβεσθαι φιλοῦσιν· ἅμα (3) δὲ διώκοντες αὐτὴν οἱ πολλοὶ καὶ ἀποβάλλουσι, καὶ οἴονται ἀνευρεῖν (4) αὐτήν, ἐάν τις τοῖς ματαίοις φρονήμασιν (5) αὐτῶν ἐπαίνους προβάλλῃ τοὺς τοῖς χρηστοῖς μόνον προσήκοντας (6).

Οὐδεὶς (7) γάρ ἐστιν ἐν τοῖς τε βασιλεῦσι καὶ δυνατοῖς ᾧτινι μάταιοί τινες κόλακες καίπερ τὰ ἤθη φαυλοτέρῳ τε καὶ ἀκολάστῳ οὐκ ἐπαγγέλλονται (8) δόξαν τε ἔσεσθαι εἰς τὸ μέλλον καὶ μνήμην ἀεὶ ζῶσαν, ὥστε τοῦτον οἴεσθαι τοὺς ἔπειτα ὑπὲρ αὑτοῦ (9) τὰς ψηφοὺς ἐποίσειν, ἐν οἷς ἴσως οὐδὲ τοὔνομα παραδοθήσεται, εἰ μὴ διὰ τὰς λίαν φανερὰς τῆς ψυχῆς νόσους. Καὶ μὴν οἱ ἐνθάδε (10), οἳ ταῦτα τὰ πήλινα ἀγάλματα ἀνέστησαν, ἐν τῷ ἐπιγιγνομένῳ χρόνῳ αὐτοὶ καταβάλλουσι καὶ ἐν τῷ λοιπῷ χρόνῳ ἐλευθερωτέροις (11) τισὶ ψόγοις σχολῇ τιμωρίαν ποιοῦνται τοῦ εἰς ἀδίκους ἐπαίνους ἀναγκασθῆναι.

Οὐ μὲν οὖν (12) τοσοῦτον χρόνον μέλλουσιν· οἱ γὰρ ἐμφανεῖς κρότοι οἱ τοῖς τῶν δυνατῶν πολλοῖς διανεμόμενοι ζῶσί γ' (13) αὐτίκα πολλάκις ὡς ψευδεῖς ὄντες ἐλέγχονται ὑπὸ τῶν κρύβδην τε λεγόντων καὶ κρινόντων. Οἱ δὲ δὴ περὶ αὐτοὺς ἔπαινοι οὐδὲν ἄλλο διαπράττονται (14) ἢ τὰς κακίας ἐν τῇ τῶν ἄλλων μνήμῃ ἀνεγεῖραι, καὶ οἱ ἔπαινοι εὐθὺς ἐκ τῶν τοῦ ἀναγορεύοντος χειλῶν προφερόμενοι μαραίνονται (15), ὡς ἔπος εἰπεῖν, ἀναχωροῦντες εἰς τὰς τῶν ἀπαρνουμένων αὐτοὺς διανοίας.

## COMMENTAIRE

(1) Δή. Particule de renforcement, surtout associée aux notions de temps.

(2) θεοῦ δίκην. Expression qui passe à tort pour poétique; courante en prose (Platon).

(3) ἅμα. Suivi d'un participe, cet adverbe indique la simultanéité totale entre le verbe principal et les circonstances qui l'accompagnent.

(4) ἀνευρεῖν. L'aoriste indique que l'idée de *trouver* est prise en elle-même.

(5) φρονήμασιν. Le nom ματαιότης n'apparaît pas avant les *Septante* et le *Nouveau Testament*, et doit être évité; le mot φρονήματα indique les dispositions habituelles de l'esprit.

(6) προσήκοντας. On traduit souvent προσήκει par : « il convient »; le sens exact est : « il revient ».

(7) οὐδείς. .ᾧτινι....οὐκ. On rappelle que la relative consécutive conserve le mode indicatif et la négation objective οὐ, à la différence du tour équivalent en latin.

(8) ἐπαγγέλλονται. Ce verbe, qui signifie « se faire fort de », se construit avec l'infinitif futur, comme les verbes impliquant l'idée de « promettre ».

(9) αὑτοῦ. Le réfléchi est nécessaire ici parce que le sujet « important » de la phrase tout entière est l'homme dont on développe ici la pensée οἴεσθαι.

(10) οἱ ἐνθάδε. Le mot dont se sert le *Nouveau Testament* est κόσμος; mais ce sens est naturellement étranger à l'attique. L'expression οἱ ἐνθάδε oppose ce monde-ci à l'autre.

(11) ἐλευθερωτέροις. Le grec use fréquemment du comparatif pour opposer implicitement une qualité à son contraire.

(12) μὲν οὖν. Entre autres sens, ces deux particules combinées signifient : « bien plus ».

(13) ζῶσί γ'. La place du participe, séparé des mots auxquels il se rapporte, lui donne une valeur expressive, et aussi restrictive par la présence de γε.

(14) διαπράττονται. Verbe souvent employé pour indiquer l'effet obtenu.

(15) μαραίνονται ...ἀναχωροῦντες. Les louanges expirent — l'audace du mot grec traduit celle de l'expression française — en se retirant dans l'esprit des personnes qui maintenant les désavouent.

J. Humbert.